جدید اردو غزل میں محبوب کا تصور

مقالہ برائے پی ایچ ڈی

مقالہ نگار

فاخر شہیر عباسی

نگراں

ڈاکٹر مظہر حسین (مظہر مہدی)

سنٹر آف انڈین لینگویجیز

اسکول آف لینگویج، لٹریچر اینڈ کلچر اسٹڈیز

جواہر لعل نہرو یونیورسٹی

نئی دہلی - ۱۱۰۰۶۷

۲۰۰۷

Jawaharlal Nehru University
Centre of Indian Languages
School of Language, Literature and Culture Studies
New Delhi-110067, INDIA

Dated: 5.9.2007

DECLARATION

I declare that the work done in this Thesis entitled "JADEED URDU GHAZAL MEIN MEHBOOB KA TASAVVUR"(The Concept of Mehboob in Modern Urdu Ghazal) by me is original Research work and has not been previously submitted for any other Degree in this or any other University/Institution.

FAKHIR SHAHEER ABBASI
Research scholar

DR. MAZHAR HUSSAIN
(MAZHAR MEHDI)
Supervisor
CIL/SLL&CS/JNU

PROF. VIR BHARAT TALWAR
Chairperson
CIL/SLL&CS/JNU

فہرست

پیش لفظ ۳ تا ٦

باب اول: **اردو غزل میں تصورمحبوب کی علامتی واستعاراتی جهتیں** ۷ تا ۵٦

(الف) اردو غزل میں علامت نگاری

(ب) غزل اور استعارہ

(ج) غزل میں محبوب کا علامتی و استعاراتی تصور

باب دوم: **محبوب کا متصوفانہ تصور** ۵۷ تا ۹۴

(الف) عشق حقیقی اور اس کی جہتیں

(ب) محبوب حقیقی کے مختلف مظاہر

باب سوم: **محبوب کا ارضی تصور (۱)** ۹۵ تا ۱۴۷

(الف) جنس کی شناخت

(ب) حسن کا بدلتا معیار

(ج) محبوب کا معاشرتی کردار

باب چہارم: **محبوب کا ارضی تصور (۲)** ۱۴۸ تا ۱۷۷

(الف) روایتی محبوب سے انحراف

(ب) مرد محبوب سے مخاطب تانیثی جنس

باب پنجم: **محبوب کا استعاراتی تصور** ۱۷۸ تا ۲۱۵

(الف) وطن

(ب) انقلاب اور آزادی

(ج) مستقبل کا خواب

حاصل مطالعه ۲۱۶

کتابیات ۲۲۵

پیش لفظ

میرے مقالے کا موضوع ہے ''جدید اردو غزل میں محبوب کا تصور۔'' اس مقالے میں میں نے جدید غزل میں محبوب کے عہد بہ عہد تبدیل ہوتے ہوئے تصور کو پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔اور ضرورت کے مطابق محبوب کے کلاسیکی تصور سے اس کا موازنہ بھی کیا ہے۔ چونکہ اردو غزل کا بنیادی اور مرکزی موضوع عشق ہے اس لیے اس بات کی ضرورت تھی کہ غزل میں عشق اور محبوب کے جتنے تصور ہیں انھیں اجاگر کیا جائے۔موضوع کی وسعت کے پیش نظر اسے صرف جدید غزل تک ہی محدود کر دیا گیا ہے۔ حالانکہ اس سلسلے میں یہ حقیقت بھی پیش نگاہ تھی کہ تصور محبوب میں جو تبدیلیاں جدید غزل میں نظر آتی ہیں اور محبوب کے جتنے رنگ جدید غزل میں پائے جاتے ہیں، ہماری روایتی اور کلاسیکی غزل میں اس کا فقدان نظر آتا ہے۔

جہاں تک جدید عہد کا تعلق ہے تو میں نے الطاف حسین حالؔی سے جدید عہد کا تعین کیا ہے جیسا کہ بعض دوسرے اہم ناقدین اور اسکالروں نے کیا ہے۔ یوں تو غالب کے عہد سے ہی اردو غزل میں جدید رجحانات نظر آنے لگتے ہیں لیکن یہ حالؔی تھے جنھوں نے غزل کو جدت سے

ہمکنار کیا اور اس میں نئے موضوعات شامل کرنے کے لیے راہ ہموار کی۔ اس مقالے میں حالؔی سے لے کر موجودہ عہد کے چنندہ شعرا کے کلام سے حوالے پیش کیے گئے ہیں۔

اس مقالے کو پانچ ابواب میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے باب میں غزل میں تصور عشق اور تصور محبوب کا تعارف پیش کیا گیا ہے اور محبوب کے لیے استعمال ہونے والی علامتوں اور استعاروں سے تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ اس سلسے میں علامت اور استعارہ کی مختصر تعریف اور غزل میں اس کی اہمیت اور افادیت پر بھی روشنی ڈالی گئی ہے۔ نیز محبوب کے لیے استعمال ہونے والی علامتوں اور استعاروں میں ہونے والی عہد بہ عہد تبدیلیوں کا بھی جائزہ لیا گیا ہے۔

دوسرا باب محبوب کے متصوفانہ تصور سے متعلق ہے۔ اس میں عشق حقیقی کی مختلف جہتوں اور اس کے مختلف مدارج سے تفصیلی بحث کی گئی ہے۔ محبوب کی قسموں کا جائزہ لیا گیا ہے اور یہ بتانے کی کوشش کی گئی ہے کہ کس طرح ہماری کلاسیکی شاعری میں عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ تصور کیا جاتا تھا۔ نیز یہ سوال بھی اٹھایا گیا ہے کہ صوفیانہ شاعری کی اتنی مضبوط اور پائیدار روایت کے ہوتے ہوئے جدید اردو غزل میں اس تصور کی جڑیں کیوں کھوکھلی ہوگئیں۔

تیسرے باب میں تفصیل کے ساتھ جدید اردو غزل میں محبوب کے ارضی تصور کو پیش کیا گیا ہے۔ حالؔی سے لے کر اب تک غزل میں محبوب کا تصور کس طرح تبدیل ہوتا رہا ہے اور اس کے لیے استعمال میں آنے والی علامتوں اور استعاروں میں ہونے والی تبدیلیوں کی نشاندہی کی گئی ہے۔ اس باب میں ہم نے محبوب کے جنس کی شناخت بھی کی ہے اور وضاحت کے ساتھ یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ جدید اردو غزل میں محبوب کوئی امرد نہیں بلکہ عورت ہے اور عورت بھی کوئی طوائف یا بازاری نہیں بلکہ خالص گھریلو عورت ہے جو مرد کے کاندھے سے کاندھا ملا کر زندگی کا سفر طے کرتی ہے۔ جدید اردو غزل میں محبوب کے معاشرتی کردار سے بھی خاطر خواہ بحث کی گئی ہے۔ جدید دور میں محبوب معاشرتی زنجیروں میں قید نہیں رہ گیا، بلکہ اب وہ بھی محبت کا جواب محبت سے دیتا ہے۔ محبوب اب پہلے کی طرح پردے میں قید نہیں رہ گیا بلکہ اب وہ سڑکوں پر، بازاروں میں، پارکوں میں ہر جگہ ملنے لگا ہے۔ ہماری کلاسیکی شاعری کے برعکس اب محبوب کسی دوسری دنیا کی کوئی ماورائی مخلوق نظر نہیں آتا جسے صرف ایک جھلک دیکھ لینے کی تمنا

میں شعرا اپنی عمریں گذار دیتے تھے۔ آج کا محبوب اسی دنیا کا، ایک گوشت پوست کا انسان ہے جو معمولی خد و خال کا بھی ہو سکتا ہے۔

چوتھا باب بھی محبوب کے ارضی تصور سے متعلق ہے لیکن ہم نے اس میں جدید شاعرات کے حوالے سے گفتگو کی ہے اور مرد کو بطور محبوب پیش کیا ہے۔ کلاسیکی شاعری کے عہد میں عورتوں کو شاعری کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ جو شاعرات شعر کہتی بھی تھیں انھیں معاشرے کی بندشوں کی بنا پر قبول عام حاصل نہ ہو سکا۔ لیکن جدید عہد میں اور خاص طور پر بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں کچھ تو جدید تعلیم کی وجہ سے اور کچھ تانیثی تحریک کے زیر اثر عورتوں نے شاعری میں اپنی راہ الگ تلاش کرنے کی کوشش کی۔ تانیثی تحریک نے ان کے اندر جہاں ایک طرف نسائی حسیت کو بیدار کیا وہیں ان میں یہ بیداری بھی پیدا کی کہ جس عورت کو شاعری میں محبوب بنا کر پیش کیا جاتا ہے اس کو عشق کرنے کا بھی حق حاصل ہے۔ اور اس طرح شاعرات نے اپنی نظموں اور غزلوں میں نہ صرف یہ کہ مرد کو بطور محبوب پیش کیا بلکہ اس کے لیے افعال بھی مذکر استعمال کیے۔ اس باب میں ہندوستان اور پاکستان کی نمائندہ شاعرات کے کلام کے حوالے سے محبوب کے تصور کا جائزہ لیا گیا ہے۔

پانچویں باب میں غزل میں محبوب کے استعاراتی تصور کو بحث کا موضوع بنایا گیا ہے۔ اس باب میں پہلی جنگ آزادی کی ناکامی اور ہندوستان پر انگریزوں کا پوری طرح سے تسلط قائم ہو جانے کے بعد کی شاعری اور پھر آگے چل کر خاص طور پر ترقی پسند تحریک کے دوران کہی جانے والی ان غزلوں کا جائزہ لیا گیا ہے جس میں وطن، آزادی اور انقلاب کو محبوب بنا کر پیش کیا گیا ہے۔

اس مقالے کی تکمیل پر میں سب سے پہلے اپنے مشفق استاد اور نگراں ڈاکٹر مظہر حسین (مظہر مہدی) کا دل کی اتھاہ گہرائیوں سے شکر گزار ہوں جنھوں نے موضوع کے انتخاب سے لے کر اس مقالے کی تکمیل تک ہر قدم پر میری رہنمائی فرمائی اور اپنے گراں قدر مشوروں سے نوازا۔ یہ موضوع بھی استاد محترم کے ذہن کی ہی اختراع تھا جس کی تکمیل کا کام اردو شاعری سے میری دلچسپی کو دیکھتے ہوئے انھوں نے میرے سپرد کیا۔ مجھے اعتراف ہے کہ جو اس موضوع

کا حق تھا وہ تو میں پوری طرح سے ادا نہیں کر سکا ہوں لیکن جہاں تک ممکن ہو سکا ہے حقائق کو سامنے لانے کی اپنی بساط بھر کوشش کی ہے۔

اس کے بعد میں اپنے والدین کی دعاؤں اور بھائی بہنوں کے پیار کا مرہون منت ہوں کہ آج میں زندگی میں جس مقام پر بھی ہوں انھیں کی دعاؤں اور محبتوں کا صلہ ہے اور اس مقالے کی تکمیل میں بھی ان کی شفقتوں اور محبتوں نے چراغ رہگذر کا کام کیا۔

اس مقالے کی پیشکش میں جن اساتذہ نے میری رہنمائی فرمائی ان میں استاد محترم پروفیسر صدیق الرحمٰن قدوائی صاحب نے ابواب کی درجہ بندی اور مواد کی فراہمی کے سلسلے میں اپنے مفید مشوروں سے نوازا۔ جس کے لیے میں ان کا بے حد ممنون ہوں۔

میں اپنے ان دوستوں اور سینیر حضرات کا بھی شکر گزار ہوں جنھوں نے مواد کی فراہمی میں اور متن کا پروف پڑھنے میں میری ہر ممکن مدد کی۔ اس کے علاوہ میں اپنے ان غیر اردو داں دوستوں کرشنا سوامی، دلیپ، سدھیر وغیرہ کا بھی شکر گزار ہوں جو ہمیشہ میری پی۔ ایچ۔ ڈی۔ کے تئیں فکر مند رہے۔

فاخر شہیر عباسی
ہندوستانی زبانوں کا مرکز
جواہر لال نہرو یونی ورسٹی، نئی دہلی

باب اول

اردو غزل میں تصور محبوب کی علامتی
و
استعاراتی جہتیں

غزل اپنی خصوصیت کے اعتبار سے عشقیہ شاعری کی ایک ایسی صنف ہے جو اپنے تمام تر لوازمات کے ساتھ اردو کو فارسی شاعری سے ورثے میں ملی ہے۔ غزل کی ہیئت اس کے اوزان و بحور، تشبیہات و استعارات، تلمیحات، کنایات، مضامین و خیالات وغیرہ غزل کے ساتھ اردو شاعری میں شروع ہی سے داخل ہو گئے تھے۔ تاریخی ارتقا کے اعتبار سے یہ سرمایہ عربی سے گذرتا ہوا فارسی تک پہنچا تھا۔ دور جاہلیت سے عربی قصیدے کو عروج حاصل تھا۔ اسلام کا جب آغاز ہوا تو قصیدہ اپنے جاہ وجلال کے ساتھ عربوں کے ہمراہ ایران پہنچا اور اسی کی کوکھ سے غزل کا جنم ہوا۔ ایرانی شعرا نے قصیدے کے مقابلے میں اس کو اس قدر پروان چڑھایا کہ سب کا محبوب بنادیا اور اپنے عنفوان شباب کو پہنچ کر جب یہ ہندوستان میں وارد ہوئی تو اردو کا جامہ پہن کر عروس نو بہار بن گئی۔ عرب سے ایران ہوتے ہوئے ہندوستان پہنچنے تک غزل کی کئی سو برس طویل داستان ہے جس کے دوران اس کو نت نئے راستوں سے گذرنا پڑا۔ نئے نئے رنگ وآہنگ ملے اور بہت سے انقلابات سے دوچار ہونا پڑا اور جب یہ طرح طرح کے ملبوسات بدل چکی تو ہندوستانی پوشاک کی سج دھج نے اسے کچھ اور ہی بنادیا۔

غزل میں موضوعات کی کوئی قید نہیں ہے لیکن اس کے مزاج کے مطابق غزل کا سب سے مقبول اور اہم موضوع ہے عشق۔ اردو کے غزل گو شعرا نے معشوق کی رنگا رنگ خصوصیات اور اس کی دلنواز اداؤں کی عکاسی پر جتنی طبع آزمائی کی ہے شاید ہی کسی موضوع پر اس سے زیادہ کی ہو۔ شاعر کا محبوب انسان بھی رہا ہے اور خدا بھی۔ ان دونوں تصورات سے ہماری شعری کائنات فروزاں ہے۔

عشق انسانی جذبوں میں سے ایک بنیادی جذبہ ہے جس کی دو بہت واضح صورتیں ہیں

ایک عشق حقیقی اور دوسری عشق مجازی۔ ادب اور سماج میں ان دونوں رجحانات کی کارفرمائی دیکھی جاسکتی ہے۔ عشق حقیقی کی جلوہ گری صوفیوں اور سنتوں کی زندگی کے ساتھ، صوفیانہ اور مذہبی ادب میں ملتی ہے۔ اسی طرح عشق مجازی کا رنگ فرد یا سماج کی جنسی زندگی اور جنسی و جسمانی ادب میں دیکھا جاسکتا ہے۔ کبھی کبھی یہ دونوں میلانات ایک دوسرے میں تحلیل ہوتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔ اسی حقیقت کے پیش نظر کسی نے کہا ہے کہ انسان کی اکثر فتوحات، خاص طور پر ادب اور شاعری کا محور یا تو خدا ہے یا عورت۔

عشق حقیقی کو صوفیانہ افکار و عقائد نے خاص طور پر تقویت دی ہے۔ تخلیق کائنات کے بارے میں ایک خیال یہ ہے کہ اس کا بنیادی محرک خود عشق ہے۔ یعنی ذات باری تعالیٰ نے خود اپنے حسن و کمال کا نظارہ فرمانے کے لیے کائنات کی تخلیق کی ہے۔ وہ اس آئینے میں لگاتار سنور رہا ہے۔ اپنے جمال کا نظارہ فرما رہا ہے۔ یعنی خود اپنے جلووں پر عاشق ہے۔ اس نقطۂ نظر کے دو بہت واضح نتائج ہیں۔ ایک تو یہ کہ کائنات کی تخلیق کا محرک ''عشق'' ہے۔ دوسرے یہ کہ عشق کی بدولت لگاتار کائنات کا نمو اور فروغ جاری ہے۔ اس کی طرف اردو کے اکثر ممتاز شاعروں نے اپنی اپنی شاعری میں جمالیاتی انداز سے اشارے کیے ہیں ؎

شخص و عکس اس آئینے میں جلوہ فرما ہوگئے
اس نے دیکھا آپ کو، ہم اس میں پیدا ہوگئے

خواجہ میر دردؔ

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں

میر تقی میرؔ

دہر جز جلوۂ یکتائی معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

غالبؔ

تصوف اور ادب میں عشق اور جمال کی زبردست اہمیت ہے جس کا ثبوت مندرجہ بالا اشعار سے ملتا ہے۔ اگر بغور مطالعہ کیا جائے تو عشق حقیقی کے نگار خانے میں ایک رنگ کے مختلف پہلو نظر آتے ہیں جو تصوف اور ادب میں میلانات کی شکل میں جلوہ گر ہیں۔ اس سلسلے میں ایک خیال تو یہ ہے کہ جو کچھ ہے حق ہے، حق کے سوا کچھ نہیں۔ یہاں تک کہ وہم باطل بھی حق ہے۔ اس نظریے کے تحت عشق، نظارہ، ناظر، نظر نیز منظور ایک ہی شے ہے۔ غالب نے ''اصل شہود و شاہد و مشہود ایک ہے'' اسی ذیل میں کہا ہے۔ دوسرے نظریے کے تحت عالم میں جو حسن و جمال ہے وہ اسی کے دم سے ہے۔ اس لیے عالم میں عشق اپنی جگہ ایک بیکراں حقیقت کی شکل میں باقی رہتا ہے اور ایک عظیم محرک کی صورت میں کارفرما نظر آتا ہے۔ اسی نقطۂ نظر کے تحت اگر فنا یا وصل کے تصورات پر غور کیا جائے تو معلوم ہوگا اگر ایک طرف ''وہم غیریت'' کو فنا کرنے یا مٹا دینے کا نام وصل یا فنا ہے تو دوسری طرف اس بحر میں ڈوب جانے اور ہم رنگ ہو جانے کا نام وصل یا فنا ہے۔ یہ نظریۂ فنا یا وصلِ عشق حقیقی بھی عشق کے بغیر ممکن نہیں ہے۔ اس لیے یہ کہنا بجا ہے کہ عشق حقیقی موجود اور وجود کے درمیان ایک حقیقی اور مؤثر رابطہ ہے جس کی حقیقت اور طاقت سے انکار نہیں کیا جا سکتا۔

عشق مجازی کو ارضی، جسمانی اور جنسی عشق کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ عشق مجازی کی عمر بھی اتنی ہے جتنی کہ خود انسان کی۔ اس کا ثبوت یہ ہے کہ حضرت آدم کو جنت میں حوا کے بغیر سکون نہیں ملا تھا۔ عشق مجازی کے سلسلے میں مذہبی نقطۂ نظر یہ ہے کہ یہ عورت اور مرد کے مابین ایک محکم رشتہ قائم کرتا ہے جس سے نسل انسانی میں اضافہ ہوتا ہے اور اس کا تواتر قائم رہتا ہے۔ ایک دوسرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ چوں کہ مخلوق فطرتاً لذت پسند ہے اس لیے عشق مجازی کا مقصد

لذت اندوزی کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ اس نظریے میں عشق جنس کا تابع ہے اور اس کی الگ کوئی حیثیت نہیں۔ یعنی جنسی کشش کا نام ہی عشق ہے۔

اس ضمن میں فرائیڈ نے مربوط اور انقلابی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ انسان کے تمام افعال کے پس پشت ایک طاقتور محرک کی حیثیت سے جنسی جذبہ کارفرما ہے۔ اس نے انسانی ذہن کو شعور، تحت الشعور اور لاشعور کے نام سے تین حصوں میں تقسیم کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ لاشعور میں نا آسودہ جنسی خواہشات کا طوفانی رقص برپا رہتا ہے۔ اس نے جنسی جبلت کو ایروز (Eros) کا نام دیا ہے اور جنسی انرجی کو لبیدو (Libido)۔ لبیدو کا مرکز ایک مقام ہے جس کو اڈ (id) کہتے ہیں۔ اس مرکز پر تمام جنسی خواہشوں اور طاقتوں کا ارتکاز ہوتا ہے اور جنگلی رقص ہوتا رہتا ہے۔ فرائڈ کا خیال ہے کہ انسان کے تمام افکار و افعال انہی جنگلی خواہشوں پر منحصر ہیں۔ وہ فنون لطیفہ کو بھی جنسی جبلتوں کی رقص گاہ قرار دیتا ہے۔

عام طور پر مجازی عشق کا سفر دو سمتوں میں ہوتا ہے۔ ایک تو یہ کہ شاعر کا مرکزِ دل و نگاہ کوئی ایک شخص ہوتا ہے۔ دوسرا یہ کہ شاعر کسی ایک شخص کا دلدادہ نہیں ہوتا بلکہ حسن کا دلدادہ ہوتا ہے۔ جہاں وہ حسن و جمال کو دیکھتا ہے مچل جاتا ہے۔ اردو شاعروں میں ایسی مثالیں بھی ہیں کہ وہ کسی ایک کا ہو رہا اور ایسی مثالیں بھی ہیں کہ بقول شاعر:

حسن جس رنگ میں ہوتا ہے جہاں ہوتا ہے
اہل دل کے لیے سرمایۂ جاں ہوتا ہے

اردو میں محبوب ''امرد'' کی شکل میں بھی ملتا ہے۔ امرد پرستی کی طرف شاعروں کا ہی نہیں بلکہ صوفیوں کا رجحان بھی پایا جاتا ہے۔ کہا جاتا ہے کہ حضرت امیر خسرو کے ایک جگری دوست حسن تھے جو اپنے دور میں یوسف ثانی کا درجہ رکھتے تھے۔ امیر خسرو اور حسن ایک جان دو قالب کی طرح ساتھ ساتھ رہتے تھے۔ اس سلسلے میں ایران کے 'مغ بچوں' کا ذکر بھی دلچسپی سے خالی نہ ہوگا۔ ان باتوں سے ثابت ہوتا ہے کہ ایران اور ہندوستان کی سوسائٹی میں کسی نہ کسی شکل میں

امرد پرستی کا رجحان رہا ہے۔

معلوم ہوا کہ عشق دنیائے شاعری کا ایک مستقل موضوع ہے، جو ہر عہد اور زمانے میں مختلف مراحل، مراتب اور مدارج سے گذرتا ہے۔ اس کی اپنی ایک تاریخ ہے، ایک منطق ہے۔ یہ نوع انسانی کا مادری جذبہ ہے۔ یہ تہہ دار بھی ہے اور کثیر الجہات بھی۔ تہذیب و معاشرت سے بھی اسے ربط ہے ادبی رجحان و تصور سے بھی۔ روحانیت سے بھی اسے شغف ہے، انسانی رشتوں اور تہذیب بدن سے بھی۔

ہمارے کلاسیکی شعرائے غزل کے یہاں طہارت نفس اور جلائے قلب کے لیے عشق کا ایک اعلیٰ وارفع تصور واضح طور پر نظر آتا ہے جس کا محور و مطلوب کہیں معشوق حقیقی ہے اور کہیں معشوق مجازی۔ کلاسیکی شعرا نے رابطہ غم روزگار کا اظہار بھی غم جاناں کی شکل میں کیا ہے لیکن جدید شاعر کے یہاں غم روزگار کی شدت اتنی بڑھ گئی ہے کہ وہ بے اختیار کہہ اٹھتا ہے:

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کردیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

فیضؔ

اردو غزل میں معشوق کو براہِ راست مخاطب کرنے کا رواج نہیں رہا ہے کیوں کہ یہ عامیانہ اور پست مذاق کا حامل سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے معشوق کا ذکر رمز و کنایہ اور علامتوں کے پردے میں کیا جاتا ہے۔ عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے ایک مرکز نگاہ اور مقصود نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ایک گوشت پوست کا حقیقی معشوق بھی ہوسکتا ہے اور حسن ازل کی ایک علامت بھی۔ یہاں تک کہ دنیاوی معاملات کا کوئی بھی موضوع اور مسئلہ اس معشوق حقیقی یا مجازی کو مخاطب کرکے بیان کیا جاسکتا ہے۔ رمز و کنایہ کا یہ اظہار بیان تہہ داری کا حامل ہوسکتا ہے اور اس کی ایک سے زیادہ سطحیں اور متعدد پہلو ہوسکتے ہیں۔

جاگیردارانہ نظام میں شخصی آزادی اور آزادیٔ تحریر و تقریر کے امکانات نہایت محدود

تھے۔ قسم قسم کی رکاوٹیں اور خطرات اظہار جذبات کی راہ میں حائل تھے۔ لیکن حساس طبع شاعر کے لیے یہ ناممکن تھا کہ وہ اظہار ذات سے باز رہتا اس لیے اس نے غزل میں تمثیل، رمز و کنایہ اور علامتوں کے پردے میں بہت کچھ کہہ دیا جو براہِ راست انداز میں کہنا خطرے سے خالی نہیں تھا۔ اس کے علاوہ ادب اور خصوصاً شاعری میں براہ راست اظہار لطافت اور بلاغت کے منافی ہے۔ حسن لطافت اور حسن بلاغت کا تقاضا بھی یہی تھا کہ نازک اور لطیف جذبات کا اظہار تشبیہ، استعارہ اور علامت کے ذریعے کیا جائے۔ اس لیے اردو غزل میں جہاں معشوق کا ذکر آیا ہے وہاں اس سے صرف معشوق مجازی ہی مراد نہیں ہے بلکہ اس کے پردے میں اور بھی بہت کچھ کہہ دیا گیا ہے۔ میر نے اس کی وضاحت یوں کی ہے:

دہر کا ہو گلہ کہ شکوۂ چرخ
اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

میرؔ

جیسا کہ پہلے ذکر کیا جا چکا ہے اور اردو غزل کے بارے میں عام طور سے یہ کہا جاتا ہے کہ یہ فارسی غزل کے سائے میں جوان ہوئی۔ یہ بات بڑی حد تک درست ہے جس کا ثبوت وہ تلمیحات، علامتیں و استعارے اور صنائع بدائع ہیں جو فارسی غزل سے لیے گئے ہیں۔ لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ اردو غزل نے بہت جلد ماحول کے اثرات کو قبول کرنا شروع کر دیا تھا اور ولیؔ سے غالبؔ تک اور پھر جدید دور تک پہنچتے پہنچتے اس کا حلیہ ایک حد تک بدل گیا۔ چنانچہ جہاں اردو کے اولین غزل گو شعراء کے یہاں امرد پرستی کا رجحان ملتا ہے جو یقیناً فارسی غزل سے مستعار ہے وہاں درمیانی دور کے شعراء کے کلام میں ہندوستانی عورت کے نقوش صاف جھلکنے لگتے ہیں اور جدید دور میں تو یہ تصویر بالکل واضح ہو جاتی ہے اور محبوب پردے سے باہر نکل کر عاشق کے شانہ بہ شانہ زندگی کا سفر طے کرنے لگتا ہے۔ اس کے علاوہ اس پورے دور میں عشق کے رجحانات بعض خارجی رجحانات سے شدید طور پر متاثر بھی ہوئے ہیں۔ اس قدر کہ

محبوب کے وضع قطع اور مزاج کے بیان میں بھی بعض خارجی مظاہر کا پرتو صاف دکھائی دیتا ہے۔

ہماری روایتی شاعری پر ایک الزام یہ لگایا جاتا رہا ہے کہ اس کا محبوب یا تو ایرانی روایت کا امرد ہے یا کوئی طوائف اور بازاری عورت۔ اس کا ایک پہلو کسی حد تک حقیقت پر مبنی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن تاریخی، سماجی، تہذیبی اور فنی روایات کی روشنی میں یہ ایک ادھوری حقیقت سے زیادہ نہیں۔ سچے، اصلیت پسند اور عظیم المرتبت شاعروں کے یہاں محبوب روایتوں میں اسیر نہیں ہے۔ وہ اپنی ایک الگ شخصیت رکھتا ہے اور ہر شاعر کے ساتھ اس کا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ ہر سچی شاعری کی طرح ہر نیا عہد بھی محبت اور محبوب کے نئے تصور لاتا ہے اور وہ چیز جو بظاہر انفرادی اور داخلی نظر آتی ہے کبھی سماجی اور تاریخی تقاضوں سے اور کبھی محض اظہار کی جدت اور نئے پن کی تلاش میں اپنی شکل بدل دیتی ہے۔

جب ہندوستانی سماج اور سیاست کا نقشہ بدلا تو محبوب وہ نہ رہا جسے جاگیردارانہ نظام کی پابندیوں نے جنم دیا تھا اور عاشق کو بھی زندگی کے جھمیلوں میں اس کی فرصت نہ رہی کہ ع

بیٹھے رہیں تصور جاناں کیے ہوئے

یہ تو نہیں کہا جا سکتا کہ محبت کا جذبہ ہی فنا ہو گیا لیکن یقیناً اس کا اظہار مسائل حیات اور غم روزگار کے نیچے دب گیا۔ تعمیری اور مقصدی شاعری کا ایسا زور بندھا کہ محبوب کا ذکر ہی غائب ہو گیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ جو شعرا محض روایتوں کے سہارے جی رہے تھے انھوں نے عشق کو رسمی تعشق اور محبت کو تعیش بنالیا۔ عشق و محبت کے تذکرے میں غزل گویوں کے یہاں شدت تو ضرور پیدا ہوئی اور مبالغہ آمیز انداز میں مرنے جینے کا ذکر بھی بہت آیا لیکن اس میں سچائی، گرمی، محبت کی تپش، عاشقانہ سپردگی نہ رہی۔ کچھ نئے غزل گویوں جیسے شاد عظیم آبادی اور حسرت موہانی وغیرہ نے پھر توجہ کی اور محبت و محبوب کے خط و خال ابھرنے لگے۔ آگے چل کر اس کی نمائندگی فانی، جگر اور فراق نے کی بلکہ آخر الذکر نے تو عشقیہ اور جمالیاتی شاعری ہی کو اپنے افکار و خیالات کا مرکز قرار دیا۔

لیکن مجموعی طور پر دیکھا جائے تو بیسوی صدی کے ابتدائی بیس پچیس سال بھی عشقیہ شاعری کے لیے بہت سازگار نہیں تھے کیوں کہ کش مکش حیات میں زندگی نے دوسرے مطالبات پیش کر دیے۔ اس عہد کے شاعروں میں سرورؔ، چکبستؔ، اکبرؔ اور اقبالؔ نے یا تو اپنی تاریخی روایات کی کھوج کی یا وطن دوستی کے جذبے پر تازیانے لگائے۔ سرورؔ اور چکبستؔ نے وطن کو محبوب بنا کر پیش کیا۔ اسی عہد میں کچھ شعراء کے یہاں ایک قسم کا جذباتی ابال اور اظہار شخصیت کا جذبہ پیدا ہوا جسے آسانی کے لیے رومانی تحریک کا عکس بھی کہا جا سکتا ہے۔

جوشؔ، اخترؔ شیرانی، حفیظؔ جالندھری، ساغرؔ نظامی وغیرہ نے کسی قدر آزادانہ اس عورت کا ذکر کیا جس میں محبوب بننے کی ساری ادائیں موجود تھیں۔ اس دور میں محبوب تعیش کے طلبگار مرد، خیال پرست عاشق اور روایتی بندھنوں سے آزادی حاصل کرنے کے لیے بے چین نوجوانوں کے خوابوں کی رانی ہے۔ لیکن یہ محبوبہ ابھی خود آزاد نہیں ہے، وہ محبت کا جواب محبت سے نہیں دے سکتی، بغاوت نہیں کر سکتی وہ صرف عاشق کی پرستش کا مرکز ہے۔ اس میں شک نہیں کہ ان شعرا کے یہاں محبوب کا حسن، اس کا لباس، بناؤ سنگار، اس کی حیا پرستی اور انداز واطوار کا نقش خالص ہندوستانی عورت کی تصویر میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ لیکن ایسا معلوم ہوتا ہے کہ وہ خیالی زیادہ ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ سچے عشق کی وہ تصویر جو میرؔ، غالبؔ یا مومنؔ کی شاعری میں جادو جگاتی ہے ان رومانی شعرا کے یہاں واضح طور پر موجود نہیں ہے۔ ان کے عشق کا کوئی مرکزی نقطہ نہیں ہے۔ ہر خوبصورت عورت کو محبوبہ سمجھ لینے سے عشق کا وہ تصور ہی قائم نہیں ہوتا جس میں ذاتوں کے ایک دوسرے سے قریب آنے کی شدید خواہش، ایک دوسرے کی آگ میں جل بجھنے کی تمنا، سپردگی کا لامتناہی احساس پیدا ہو۔ پھر بھی یہی وہ زمانہ ہے جب محبت کا ذکر آزادی، بے باکی اور قدرے سماجی احساس کے ساتھ شاعری میں آیا۔

بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں جہاں ایک طرف اشتراکی افکار کے اثر سے سماجی زندگی میں اجتماعی انقلاب کی لے ابھری وہیں فرائڈ کے جنسی نظریات کے تحت محبت کا تصور بھی

نیا روپ دھارنے لگا۔ چنانچہ وہ شعرا جنھوں نے ۱۹۳۰ کے بعد لکھنا شروع کیا اور جنھیں مغرب کی ادبی تحریکوں سے واقفیت بھی تھی، انھوں نے محبت کے جنسی پہلو کا اظہار کھلے بندوں شروع کر دیا جس سے محبت اور محبوب کے تصورات میں ایسی زبردست تبدیلی رونما ہوئی کہ ان کا پہچاننا مشکل ہو گیا۔

اس کے برعکس وہ شعرا جو سماجی احساسات اور وقت کے تقاضوں سے سرشار تھے، سماج کو ایسا بنانے کے حق میں تھے جہاں محبت کی آزادی ہو۔ فیضؔ، مجازؔ، سردار جعفریؔ، مخدومؔ، کیفیؔ، جذبیؔ، تاباںؔ وغیرہ اس جذبے کا اظہار کسی نہ کسی شکل میں کرتے رہے۔ فیضؔ نے محبوب سے پہلی سی محبت نہ مانگنے کی تمنا ضرور ظاہر کی کیوں کہ اس کے لیے وقت سازگار نہیں تھا لیکن ان کی شاعری میں محبوب کا آنچل، رخسار کی دمک، زلف کی چھاؤں کا ذکر بھی اس سماجی نا انصافی کے ذکر کے ساتھ ساتھ ہے جو محبت سے محروم کر دیتی ہے۔ یہی رنگ مجازؔ، سردارؔ جعفری، کیفیؔ وغیرہ کے یہاں بھی ملتا ہے۔ ان شعرا کے یہاں محبوب محض تعیش کا سہارا نہیں ایک ساتھی بھی ہے جسے کارزار حیات میں ساتھ ساتھ چلنا ہے۔

اگر ہم اردو غزل کی تاریخ پر نظر ڈالیں تو ہمیں اندازہ ہوتا ہے کہ خارجی طور پر زندگی میں جو تبدیلیاں ہوتی رہتی ہیں اس کے اثرات غزل میں بھی نمایاں ہوتے ہیں۔ سیاسی، معاشی، معاشرتی اور تہذیبی تبدیلیوں کے ساتھ اس میں بھی تبدیلیاں ہوتی ہیں اور اس طرح اس کو بھی زندگی کے جدید سے جدید تر رجحانات کا ساتھ دینا پڑتا ہے۔ وہ بدلتی ہوئی زندگی کی نہ صرف عکاسی کرتی ہے بلکہ خود اپنے آپ کو بھی بدل دیتی ہے۔ البتہ یہ تبدیلی اس میں بہت واضح طور پر نمایاں نہیں ہوتی کیوں کہ غزل کا رچا ہوا انداز اپنی روایات کو بہت عزیز رکھتا ہے۔

جیسا کہ شروع ہی میں عرض کیا گیا ہے کہ غزل کا بنیادی موضوع عشق ہے اور یہاں ہمارا سروکار بھی اسی موضوع سے ہے۔ لیکن بقول عبادت بریلوی:

''محض اس عشق کی ترجمانی میں غزل کی بڑائی نہیں ہے۔ غزل کی بڑائی

تو اس میں ہے کہ اس نے عشق کی متنوع اور مختلف کیفیات کی ترجمانی کی ہے
اور وقت کے ساتھ بدلتے ہوئے عشقیہ تصورات کو اپنے دامن میں سمویا ہے۔
زندگی کے مختلف ادوار میں عشق کے جو تصورات رہے ہیں ان سب کی تفصیل
غزل میں موجود ہے۔ نہ صرف یہ بلکہ ایک ہی دور کے مختلف تصورات عشق کی
زندگی سے بھرپور تصویریں جس طرح غزل میں ملتی ہیں کسی دوسری جگہ نہیں مل
سکتیں[1]۔''

اب آگے بڑھنے سے پہلے ذرا یہ دیکھتے چلیں کہ غزل میں جدید رجحانات کی ابتدا کہاں
سے ہوتی ہے۔ عبادت بریلوی ہی کے الفاظ میں:

''یوں تو تغیر کا یہ قانون اردو غزل پر ہمیشہ چھایا رہا ہے لیکن انقلابی
تبدیلی سے وہ اس وقت دوچار ہوئی ہے جب خود زندگی کا قافلہ کسی انقلابی موڑ
پر آگیا ہے اور جب اس انقلابی تغیر نے ذہنی اور فکری اعتبار سے اس کی دنیا کو
بدل دیا ہے۔ ولؔی سے لے کر کم و بیش غالبؔ کے دور تک اردو غزل میں یہ
انقلابی تغیر نظر نہیں آیا۔ البتہ غالبؔ کے زمانے سے یہ انقلابی تبدیلی کا رنگ
غزل میں رونما ہونے لگتا ہے اور یہ تبدیلی زندگی کے انقلابی انداز سے بدل
جانے کے نتیجے میں پیدا ہوئی ہے[2]۔''

یوں تو جدید غزل کی ابتدا حالؔی سے مانی جاتی ہے لیکن یہ بات بے شک و شبہ کہی جاسکتی
ہے کہ غالبؔ اور ان کا دور غزل کو انقلابی انداز سے بدلنے اور اس کو جدید رجحانات سے ہم
کنار کرنے کے سلسلے میں خاص اہمیت رکھتا ہے۔ اس دور میں غزل بدلتی ہی نہیں ہے، اس میں

نئے رجحانات ہی پیدا نہیں ہوتے بلکہ اس کو بدلنے اور نئے رجحانات سے ہمکنار کرنے کی ایک فضا بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ غالبؔ غزل کی تنگ دامانی کے شکوہ سنج تھے اور ظرف تنگنائے غزل کو بقدر ذوق نہ سمجھ کر اپنے بیان کے لیے کچھ اور وسعت کی تمنا کرتے تھے۔ چنانچہ یہ وسعت انھیں حاصل ہوئی۔ ان کا شعور غزل کی حدود سے باہر تو نہ نکل سکا، لیکن غزل کے دائرے میں رہ کر انھوں نے اپنے آپ کو وسعت دی اور اس طرح خود غزل کو بھی وسعت سے ہمکنار کیا، مشاہدۂ حق کی گفتگو وہ بادہ و ساغر کے بغیر نہیں کر سکتے تھے اور ناز و غمزہ کا بیان ان کے یہاں بغیر دشنہ و خنجر کے نہیں ہو سکتا تھا۔ تفکر کو غالب نے تغزل کے سانچے میں ڈھال کر بڑی خوبی کے ساتھ پیش کیا ہے اور ان کی اس خصوصیت نے غزل کو ایک نئی راہ دکھائی ہے جس پر چل کر وہ نئی نئی منزلوں سے روشناس ہوئی ہے اور اس میں نئے نئے رجحانات کے چراغ روشن ہوئے ہیں۔ غالب کی اس خصوصیت کو ان کے ماحول نے پیدا کیا ہے۔ ان کے زمانے کو کوئی انقلابی دور تو نہیں کہا جا سکتا، لیکن انقلابی انداز بدلنے کی ایک جھلک اس میں ضرور نظر آتی ہے۔ یہ خصوصیت اس زمانے میں نیم مذہبی اور نیم سیاسی تحریکوں نے پیدا کی تھی جو جمود کو حرکت سے بدل دینا چاہتی تھیں۔ زندگی میں انحطاط و زوال کا دور دورہ ضرور تھا لیکن اب ان تحریکوں کے زیر اثر عمل کی ایک خواہش بھی پیدا ہونے لگی تھی۔ اور اس خواہش نے اس زمانے کی عام فضا پر بھی ایک اثر کیا تھا۔ غزل بھی اس سے نہ بچ سکی۔ عمل کے جذبے اور وسعت کے خیال نے اسے جدت سے ہمکنار کیا۔ غالب اس میں پیش پیش تھے۔

غزل کو جدید رجحانات سے ہمکنار کرنے کی ایک فضا ہی غالب کے ہاتھوں نہیں پیدا ہوئی بلکہ انھوں نے ایسی شخصیتوں کو بھی پیدا کیا جو آگے چل کر غزل کے مزاج کے بہت اچھے نباض ثابت ہوئے اور جن کے ہاتھوں غزل میں جدت کی تحریک استوار سے استوار تر ہوتی گئی۔ غالب نہ ہوتے تو شاید غزل کے نقاد حالیؔ کا وجود نہ ہوتا اور حالی نہ ہوتے تو غزل جدید رجحانات سے ہمکنار ہونے کے لیے ترقی کی منزلیں اتنی تیزی کے ساتھ طے نہ کر پاتی۔ حالیؔ نے

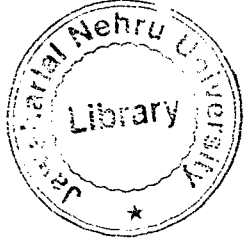
غزل کو غزل بنایا۔ اسے اپنے پاؤں پر کھڑا ہونا سکھایا، نئی جولان گاہوں سے روشناس کیا، نئے امکانات کا شعور اس میں پیدا کیا اور نئے آسمانوں پر پرواز سکھائی۔

حآلی غزل کے پہلے نقاد ہیں۔ انھوں نے غزل کے ہر پہلو پر مفصل بحث کی اور یہ بتایا کہ غزل میں کیا خصوصیات ہونی چاہئیں جس کی وجہ سے اس کو غزل کہا جا سکے۔ غزل میں قافیہ پیمائی کے جس انداز نے گھر کر لیا تھا، حالی نے اس کی مذمت کی اور اس حقیقت کو واضح کیا کہ غزل میں خیال کو بنیادی حیثیت حاصل ہے، قافیے کو اس کا تابع ہونا چاہیے، وہ قافیے کا تابع نہیں ہوسکتا۔ اردو غزل میں تکلف، تصنع اور مبالغہ آرائی کی جو خصوصیات پیدا ہوگئی تھیں حالی نے اس کو غزل کے منافی قرار دیا اور اس بات کی وضاحت کی کہ اصلیت، سادگی اور جوش غزل کے لازمی عناصر ہونے چاہئیں۔ معنوی اعتبار سے بھی انھوں نے غزل کو وسیع کیا۔ عشق کے مفہوم میں وسعت پیدا کرنی چاہی اور زندگی کے دوسرے پہلوؤں کو بھی غزل میں لانے کی طرف توجہ دلائی۔ اور ان سب کو پیش کرنے کے لیے خلوص وصداقت اور سوز وگداز کے عناصر کو غزل کا لازمی جزو بتایا۔ ان خیالات کو پیش کر کے حآلی نے نہ صرف غزل کی اہمیت ذہن نشین کرائی، نہ صرف غزل کو وسیع کرنے کا شعور پیدا کیا بلکہ غزل کے لیے ایک سازگار فضا بھی قائم کی۔ اسی فضا نے غزل کو آگے بڑھایا اور وہ وقت کے ساتھ جدت کی راہوں پر چلی اور جدید رجحانات سے آشنا ہوئی۔

حآلی کی یہ اصلاحی تحریک جس نے غزل میں جدید رجحانات کی بجلیاں بھریں اگرچہ انیسویں صدی کے آخر میں شروع ہوئی لیکن بیسویں صدی میں اس نے اپنا اثر دکھایا۔ بیسویں صدی کا زمانہ ہماری قومی تاریخ میں بڑا انقلابی زمانہ ہے۔ سیاسی، تہذیبی، ثقافتی، سماجی، معاشی، ادبی اور فنی اعتبار سے اس زمانے میں بڑی اہم تبدیلیاں ہوئی ہیں۔ زندگی کے ہر شعبے میں ایک انقلابی رنگ پیدا ہوا ہے۔ سیاست اس زمانے میں اصلاح پسندی سے نکل کر آگے بڑھتی ہے اور عمل اور جدوجہد کی حدود میں داخل ہوتی ہے۔ نئی سیاسی جماعتوں کا وجود ہوتا ہے اور یہ سیاسی

جماعتیں عمل کا ایک پروگرام بناتی ہیں۔ ان جماعتوں میں بھی آپس میں ایک کش مکش ہے۔ اور اس کش مکش سے اس بات کا اندازہ ہوتا ہے کہ زندگی ایک انقلاب چاہتی ہے۔ ایک نئے نظام کا خواب دیکھتی ہے۔ حب وطن کا جذبہ بڑھتا ہے۔ نئی تہذیبی، علمی اور ادبی تحریکیں بھی چلتی ہیں۔ آزادی کا خیال بھی فضا پر چھایا ہوا معلوم ہوتا ہے۔ مغربی تہذیب اور معاشرت کے اثرات بھی پھیلتے اور بڑھتے ہیں۔ گویا ایک نئی دنیا پیدا ہوتی ہے جس کے اپنے مسائل ہیں، نئے طور طریقے ہیں، نئے معیار ہیں، نئی قدریں ہیں، نیا ماحول اور نئی فضا ہے۔

بیسویں صدی کا انقلابی انداز سے بدلتا ہوا یہ ماحول اور جدت کا روپ اختیار کرتی ہوئی یہ فضا ادب پر بھی اثر انداز ہوتی ہے۔ ادب اپنے آپ کو اسی رنگ میں رنگتا ہے اس کی رفتار ان حالات سے پوری طرح ہم آہنگ ہو جاتی ہے۔ اس دور کے ادب کی سب سے نمایاں خصوصیت یہی ہے کہ اس نے حالات سے مطابقت پیدا کر کے اپنے آپ کو جدید بنایا ہے۔ غزل بھی اس سے مستثنیٰ نہیں ہے۔

جدید غزل نے محبوب کے تصور کو کس انداز سے پیش کیا ہے اور جدید رجحانات نے عشق اور محبوب کے تصورات میں کیا تبدیلیاں پیدا کی ہیں اس کی تفصیلی بحث ہم اگلے ابواب میں کریں گے۔

(الف) اردو غزل میں علامت نگاری

عرف عام میں علامت کا استعمال صرف چند قرائن یا نشانات کے لیے ہوتا رہا ہے جو مرئی ہوں اور جو ذہن کو ان اشیا کی طرف منتقل کریں جو مرئی اشیا سے تعلقات وابستہ رکھتی ہوں مگر سامنے نہ ہوں۔ انسائیکلو پیڈیا بریٹانیکا میں سمبل (Symbol) کی تعریف یوں کی گئی ہے:

> Symbol, the term given to a visible object representing to the mind the symblance of something which is not shown but realized by association[۳]

علامت ایک ایسی صنعت شعر وادب ہے جس کو شاعر و ادیب روز اول سے برتتے رہے ہیں لیکن اس نے بحیثیت اصطلاح انیسویں صدی کے آخر میں اہمیت حاصل کی۔ پہلے یہ صرف ادب تک محدود رہی پھر فلسفہ و مذہب نے اسے اپنی حدود میں داخل کرلیا اور فلسفہ کے ذریعے اس نے دوسرے علوم میں راہ پائی۔ بیسویں صدی کے شروع میں علم الانسان (Anthropology)، عمرانیات (Sociology) اور نفسیات (Psychology) نے اس کی طرف خصوصی توجہ دی۔ ان علوم نے انسان، اس کے عادات واطوار، رسوم ورواج اور تہذیب و معاشرہ کا مطالعہ کچھ اس قدر شد ومد کے ساتھ کیا کہ علامت کے لیے بالکل نئے تصورات عالم وجود میں آ گئے۔ انھوں نے جہاں غور وفکر کے دوسرے بہت سے دھاروں کو متاثر کیا وہاں شعر وادب پر بھی ان کی گہری چھاپ ہوئی۔

جن ماہرین نفسیات نے علائم پر خصوصی توجہ دی ہے ان میں خاص طور سے فرائڈ کی تحلیل نفسی نے اس موضوع کے لیے ایک نیا باب کھول دیا ہے۔ تعبیر خواب کے سلسلے میں اس نے

علائم کا استعمال جس طرح سے کیا اس نے بہتوں کو جھنجھوڑ کر رکھ دیا۔ اگر وہ صرف علم نفسیات تک اپنے آپ کو محدود رکھتا تو شاید اتنا بڑا زلزلہ نہ آتا لیکن علائم نے ادب کو بھی نہیں بخشا۔ چنانچہ علائم کا جو اساطیری اور فلسفیانہ تصور اس وقت تک رائج تھا، اس میں بھی غیر معمولی انقلاب آ گیا۔ فرائڈ علائم کو ایک جبلی عمل قرار دیتا ہے۔ اس کے نزدیک،

''چوں کہ اساسی توانائی لبیڈو (Libido) ہے جو عمومی جنسی توانائی ہے۔ اس لیے جنسی تسکین کے معاملے میں فرد ضمیر (Ego) یا فوق الضمیر (Super Ego) کے دباؤ کے تحت پردہ داری سے کام لیتا ہے اور کھلے معاملات کے بدل، ارتقاع یا نمائندگی وغیرہ سے کام لیتا ہے، جن کے نتیجے میں فرد تلمیح یا تمثال کا سہارا لیتا ہے۔ لیکن جب خواب یا خیال کی کیفیت ضمیر یا فوق الضمیر کے لیے زیادہ تحیر زا ہوتی ہے تو وہ تفاصیل کے لیے علائم کا طریقہ اختیار کرتا ہے۔ یہ علائم دو طرح کے ہوتے ہیں۔ (الف) عارضی (ب) دائمی۔ عارضی علائم رائج الوقت محاوروں اور نکتہ آفرینیوں سے تشکیل پاتے ہیں، لیکن دائمی علائم کے عناصر ترکیب، لوک گیت، کہانیاں، اساطیر یا دیو مالائیں اور روایات وغیرہ ہیں[۴]۔''

انیس اشفاق نے اپنی کتاب ''اردو غزل میں علامت نگاری'' میں علامت کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے:

''علامت سے مراد وہ بیان ہے جس کے ذریعے جو کہا جائے اس سے کچھ زیادہ اور کچھ الگ معنی مراد لیے جائیں۔ علامت ہمارے ذہنوں کو معنی کی کئی جہتوں کی طرف منتقل کرتی ہے اور اس کی خوبی یہی ہے کہ یہ ان میں سے ہر جہت کے لیے موزوں قرار پائے۔ علامتی اظہار بذات خود بیان واقع

ہوتا ہے لیکن اس بیان واقع کے ظاہری مفہوم سے ذہن اس مفہوم کے مماثل کسی اور مفہوم کی طرف بھی منتقل ہو جاتا ہے۔ یہ بیان واقع کسی شے کا بھی ہو سکتا ہے، کسی وقوع کا بھی اور کسی صورت حال کا بھی[۵]۔''

زبان کے تخلیقی عناصر پر بحث کرتے ہوئے ادب کے ناقدین نے علامت کو خصوصی اہمیت دی ہے اور اس کی مختلف تعریفیں اور توضیحیں کی ہیں۔ علامت کی ان تمام تعریفوں کی روشنی میں جو نتیجہ برآمد ہوتا ہے وہ یہ کہ علامت نمائندگی کا ایک طریقہ ہے۔ یہ کسی شے کی متبادل ہوتی ہے اور کسی دوسری شے کی نمائندگی کرتی ہے۔ اس میں جو کچھ ظاہر کیا جاتا ہے اس سے کچھ دوسرے اور کچھ منتخب اور مزید معنی مراد لیے جاتے ہیں۔ یہ غیر مرئی شے کا مرئی نشان ہوتی ہے اور جس کُل کی نمائندگی کرتی ہے اس کا اصلی اور لازمی جز ہوتی ہے۔ اس میں جذبات و خیالات کا براہِ راست ذکر نہیں ہوتا بلکہ ان کے تصورات کی نقش گری بالواسطہ عوامل و عناصر کے ذریعے کی جاتی ہے۔

بالواسطہ پیرائے بالخصوص علامتی پیرائے میں معنی و مفہوم کا کوئی لازمی تعین یا تحدید نہیں ہوتی اور اس کا اطلاق بیک وقت معنی کی کئی جہتوں پر ہو سکتا ہے۔ اپنے محسوسات کے علامتی اظہار کے لیے شاعر بیرونی مظاہر سے ایسے پیرایوں کو منتخب کرتا ہے جن میں اس کا مافی الضمیر بہتر طور پر ادا ہو جائے اور بیان کردہ حقیقت کے علاوہ اس پیرائے کا اطلاق معنی کی دوسری صورتوں پر بھی ہو سکے۔ یعنی یہ پیرائے ایسے ہوتے ہیں جن میں اصل مدعا کے علاوہ دوسری توجیہات و تاویلات کا جواز بھی موجود رہتا ہے۔ یہ پیرائے بیان واقع سے قطع نظر کبھی اکہری معنویت کے حامل ہوتے ہیں اور کبھی معنی کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ کرتے ہیں۔

براہِ راست بیان کے برخلاف علامتی پیرائے کی خصوصیت یہی ہے کہ جیسے جیسے اس کی جہتیں روشن ہوتی جاتی ہیں اور سیاق و سباق بدلتا جاتا ہے ویسے ویسے اس کی قوت اور تاثر کے

نئے امکانات نمودار ہوتے جاتے ہیں۔

علامتی بیان کی خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کے سامنے بیان واقع کی اہمیت محدود ہو جاتی ہے اور یہ خود اس بات کی دلیل ہے کہ علامتی بیان کی اہمیت نفس مضمون، کرداروں اور واقعات سے کہیں زیادہ ہوتی ہے۔ قاری کسی تخلیق میں بیان واقع یا نفس مضمون سے قطع نظر کرتے ہوئے جیسے ہی کسی دوسرے مفہوم کو اخذ کرتا ہے بیان واقع کی اہمیت خود بخود گھٹ جاتی ہے اور اخذ کردہ مفہوم ہی قاری کے لیے اہم اور بامعنی ہو جاتا ہے۔ یہاں یہ وضاحت ضروری ہے کہ علامتی تخلیق میں فنکار کے علاوہ قاری کے اخذ کردہ مفہوم کو بھی بڑی اہمیت حاصل ہوتی ہے۔ علامتی تخلیق میں ہر قاری اپنی سمجھ کے اعتبار سے اس مفہوم کو اخذ کرتا ہے جو اسے اپنے تجربے، مشاہدے، یا تخیل سے ہم آہنگ معلوم ہو۔

عمل کے اعتبار سے علامت کا دائرہ تمام بالواسطہ پیرایوں سے زیادہ وسیع ہے۔ علامت اپنے تلازمات اور متعلقات کے وسیلے سے تمام ممکنہ مفاہیم کو متحرک کرتی ہے اور اس طرح معنی کی مختلف سطحوں پر عمل کرتی ہے اور ہر معنوی عمل سے ہم کسی ذہنی ردعمل تک پہنچتے ہیں۔

علامت کی ایک بڑی اور اہم خوبی یہ ہے کہ علامت ایک ہی خیال یا موضوع کو ایک ہی پیرائے یا مختلف پیرایوں میں مختلف تاثرات کے ساتھ ادا کرنے کی اہلیت رکھتی ہے۔

یہ بات متفقہ طور پر تسلیم کی جاتی ہے کہ اعلیٰ ادب بنیادی طور پر علامتی ہوتا ہے۔ وہ سامنے کے معنی کے علاوہ معانی کی دوسری تہوں کو بھی کھولتا ہے۔ اگر کسی تخلیق کا صرف ایک معنی ہو یا محض ایک تناظر ہو تو وہ وقت کی دیوار کو پار نہیں کر پاتی اور بہت جلد پرانی ہو جاتی ہے۔ اسی لیے علامتی ادب کبھی پرانا نہیں ہوتا۔ وہ ادب جس نے صرف اپنے زمانے کی عکاسی کی اور صرف ایک معنی کو پیش کیا وقت کا ساتھ نہ دے سکا اور اب کرم خوردہ کتابوں میں مقید پڑا ہے مگر علامتی ادب کی خوبی یہ ہے کہ اس کے اندر سے ہر وقت نئی سے نئی معنوی جہتیں برآمد ہوتی رہتی ہیں۔

اردو غزل کا علامتی نظام شروع میں فارسی نظام کے تابع رہا لیکن آگے چل کر جب ہندی ترکیبوں اور لب و لہجے سے اس کا واسطہ پڑا تو اردو غزل کے علامتی نظام کو نئی معنویت حاصل ہوئی۔ انیس اشفاق اردو غزل کے علامتی نظام سے بحث کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''اردو غزل کا علامتی نظام ایک زمانے تک فارسی نظام کا تابع رہا لیکن سبک ہندی کی نمائندگی کرنے والے ہند فارسی شعرا کے انفرادی اور خلاقانہ تجربوں کی وجہ سے اردو کا علامتی نظام فارسی کے علامتی نظام سے بہت مختلف ہوگیا۔ ہند فارسی شعرا کے اس نئے سبک نے اردو شاعری کے لیے ایک نئے اسلوب کی بنا ڈالی۔ اس سبک ہندی اور اس کی نئی نئی ترکیبوں نے لب و لہجے میں تبدیلی کے ساتھ ساتھ علامتی سطح پر شاعری کو نئی معنویت کا حامل بنادیا[۶]۔''

ہر چند کہ فارسی کی مستعار علامتیں بہت زمانے تک متعین اور مخصوص مفاہیم میں استعمال ہوتی رہیں لیکن بیدل اور دوسرے ہندوستانی شعرا ان متعین مفاہیم میں توسیع کرتے رہے اور ان علامتوں میں مختلف معنوی جہات پیدا ہوتی رہیں۔ مستعار علامتوں کے نئے تلازمات ومناسبات کی ایجاد نے مخصوص مفاہیم کے مضمرات اور جزئیات کو بھی قدرے تبدیل کردیا۔ دکن ہی میں ان تلازمات میں تبدیلی ہونا شروع ہوگئی تھی اور باغ کے تلازموں میں رشتہ رگ گل اور رشتہ موج گل وغیرہ نسبتا نئے تلازمے استعمال ہونے لگے تھے۔ لیکن دکنی شاعری میں یہ تبدیلی بہت نمایاں طور پر نہیں ہوئی۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ ابتدائی اردو شعراء نے مقامی روایت کی عکاسی کے لیے فارسی کے ساتھ ساتھ ہندوستانی علامتیں بھی استعمال کرنا شروع کردیں۔ ان علامتوں نے مفاہیم کے پس منظر کو بڑی حد تک بدل دیا۔ اردو غزل میں ہندوستانی فضا کی نمائندگی واضح طور پر نظر آنے لگی اور صاف ہونے لگا کہ مفاہیم کے اعتبار سے ہندوستانی علامتیں فارسی علامتوں سے زیادہ قوت رکھتی ہیں۔ لیکن اس سے پہلے کہ ان علامتوں پر مشتمل ایک طاقتور

علامتی نظام وجود میں آتا، شاعری کا مرکز شمالی ہند منتقل ہوگیا اور اردو شاعری کے حقیقی علامتی نظام کی تشکیل ممکن نہ ہوسکی۔

شمالی ہند میں موضوعات و اسالیب میں تبدیلیوں کی وجہ سے اردو غزل کا نظام فارسی سے اور زیادہ مختلف ہوگیا۔ اب جزئیات اور مضمرات کے دائرے وسیع ہونے لگے۔ لہٰذا شہر اور طاؤس وغیرہ نے علامتی حیثیت اختیار کی۔ دشت، بیاباں اور آئینے کے بعض متعلقات اردو شعرا کے یہاں زیادہ ہونے لگے۔

غالبؔ نے مستعمل علامتوں کے جدید تلازمات و متعلقات ایجاد کرکے انہیں بالکل نئی معنویت کا حامل بنادیا۔ اردو شاعری کا طویل جائزہ بتاتا ہے کہ میرؔ سے لے کر ذوقؔ تک علامت کے تصور میں کوئی بڑا تغیر رونما نہیں ہوا۔ اس دور کے شعرا محض فارسی روایت کی توسیع کرتے رہے اور توسیع کا یہ عمل مفاہیم میں جزوی تنوعات پیدا کرتا رہا۔ مستعمل علامتوں میں نئی سمتوں اور جہتوں کے نکالنے اور مختلف علامتوں میں کثرت تکرار کے باوجود نہ تو ان علامتوں کے بنیادی مفاہیم میں کوئی تبدیلی ہوئی اور نہ ذاتی اور نئی علامتیں وجود میں آئیں۔ علامت نگاری کے نقطۂ نظر سے غالبؔ اردو کے اہم اور نمائندہ شاعر ہیں۔

غالب کے بعد اس علامتی نظام کی توسیع ممکن نہ ہوئی۔ اس لیے کہ اب شاعری میں وضاحت اور صراحت پر زور دیا جانے لگا۔ حالیؔ اور آزادؔ وغیرہ نے غیر استعاراتی اور غیر علامتی شاعری کا مطالبہ کیا۔ چنانچہ اشاراتی پیرائے ہماری شاعری سے غائب ہونے لگے لیکن اسی دور میں اقبالؔ نے پھر علامتی اظہار کی طرف توجہ کی اور اپنی غزلیہ شاعری کے لیے بعض نئی علامتوں مثلاً ابلیس، شاہین، مردمومن اور لالہ وغیرہ کی تخلیق کی لیکن ان علامتوں کو غزل میں قبول عام کی حیثیت حاصل نہ ہوسکی اور اقبالؔ کے بعد دوسرے شعرا انہیں رائج نہ کرسکے۔

اقبال کے بعد فیضؔ نے پرانی علامتوں میں نئے مفاہیم کی جستجو کی اور پرانی علامتوں کی معنویت کو بہت بدل دیا۔ فیضؔ کا علامتی نظام ہر چند کہ میر وسودا کا سا علامتی نظام ہے لیکن مفاہیم

کے اعتبار سے یہ پرانا نظام تازہ معلوم ہوتا ہے۔ فیضؔ کے یہاں چمن، قفس، ساقی، محتسب اور بوالہوس وغیرہ علامتیں اور ان کے تلازمات نئے مفاہیم کی نمائندگی کرتے ہیں اور معاصر صورتحال پر پوری طرح منطبق ہوتے ہیں:

قفس ہے بس میں تمہارے تمہارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

☆

صبا نے پھر در زنداں پہ آ کے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے

☆

امتحاں جب بھی ہو منظور جگر داروں کا
محفل یار میں ہمراہ رقیباں چلیے

فیضؔ

ان شعروں کے تجزیے سے صاف معلوم ہوجاتا ہے کہ فیضؔ کے یہاں پرانی علامتیں نیا مفہوم ادا کرتی ہیں۔ اقبالؔ کے بعد فیضؔ ہی ایسے شاعر تھے جن سے نئے علامتی نظام کے بننے اور مستحکم ہونے کی امید تھی لیکن فیض نے چوں کہ نئی علامتیں استعمال نہیں کیں اس لیے نئے علامتی نظام کی تشکیل نہ ہوسکی۔ فیض ہی کے زمانے میں ترقی پسند شاعری میں بعض پرانی علامتیں جیسے لہو، صبح، تیشہ، اور رات وغیرہ کثرت سے استعمال ہونے لگیں۔ لیکن اسی کے ساتھ بعض نئی علامتیں مثلاً صلیب، سایہ، سورج اور پتھر وغیرہ وجود میں آئیں۔ ان علامتوں میں سے صلیب اور سورج اپنی معنوی قوت کی بنا پر پائیدار علامتوں کے طور پر سامنے آئیں اور انہیں نئی شاعری میں بھی استعمال کیا گیا۔ لیکن ترقی پسند شاعری کی دوسری علامتیں اسی شاعری تک محدود رہیں اور انھیں

نئی شاعری میں قبولیت حاصل نہ ہوسکی۔

پرانا علامتی نظام رواں اور مستحکم ہونے کے باوجود نئی شاعری میں فرسودہ اور ازکار رفتہ سمجھا جانے لگا ہے۔ پرانی علامتوں میں سے بعض کثرت استعمال کی وجہ سے اپنی معنویت کھوچکی ہیں اور بعض عدم استعمال کی وجہ سے اپنے پورے معنوی تلازموں کو ظاہر نہیں کر پاتیں۔ اس طرح پرانا علامتی نظام اپنی عمر پوری کر چکا ہے اور اب رفتہ رفتہ ٹوٹ رہا ہے۔ تاریخ اور زمانے کا فطری تقاضا بھی یہی ہے کہ ایک شے اپنے عروج کو پہنچ کر اپنی اہمیت کھونے لگتی ہے۔ پرانی علامتوں کی معنوی قوت ضائع ہوجانے کی بنا پر ان کے استعمال کی طرف فیض وغیرہ کو چھوڑ کر نئے شاعروں کا رجحان نہیں ہے۔ حالانکہ کچھ پرانی علامتیں مثلاً عکس وغیرہ نئے مفاہیم کے لیے استعمال ہورہی ہیں لیکن ان میں پہلے کی سی وسعت نہیں ہے۔ پرانے علامتی نظام کو فرسودہ سمجھنے کی بنا پر نئی شاعری سے بیشتر پرانی علامتیں غائب ہورہی ہیں۔ اب گل وبلبل، ساقی و میخانہ، شمع و پروانہ اور تلمیحی علامتیں جیسے لیلیٰ مجنوں وغیرہ کم بلکہ بہت کم نظر آتی ہیں۔ پرانے علامتی نظام کے ٹوٹنے کی وجہ سے نئی شاعری میں علامتوں کی تشکیل سے زیادہ ان کے ترک کا عمل جاری ہے۔

بقول انیس اشفاق:

''نئی شاعری ایک نئی زبان کی تشکیل کررہی ہے۔ اس نئی زبان سے ایک نئے علامتی نظام کے بننے کی صورت پیدا ہورہی ہے۔ اس نئے علامتی نظام میں ذاتی اور نجی علامتوں کے استعمال کا رجحان عام ہورہا ہے لیکن نئی اور نجی علامتیں اپنے مفہوم کے مستحکم نہ ہونے کی بنا پر مبہم اور ناقابل فہم معلوم ہوتی ہیں۔ نئی علامتوں کے مستحکم نہ ہونے کی وجہ یہ ہے کہ نئی علامت اپنے تمام تلازموں کے ساتھ استعمال نہیں ہورہی ہے۔ تلازموں کے نہ ہونے کی وجہ سے یہ علامتیں معنی کے بہت سے پہلوؤں کا احاطہ نہیں کرسکتیں[ے]۔''

اگر ہم نئی غزل کا جائزہ لیں تو معلوم ہوگا کہ بہت کم ایسے الفاظ ہیں جو پہلی بار علامتی مفہوم میں استعمال ہوئے ہیں۔ ناصر کاظمی کو نئی غزل کا معمار کہا جاتا ہے لیکن ناصر کاظمی کے یہاں بھی علامتوں کا استعمال بہت کم ہوا ہے اور نئی علامتیں تو استعمال ہی نہیں ہوئی ہیں۔

(ب) غزل اور استعارہ

استعارہ عربی زبان کا لفظ ہے جس کی کئی معنوی جہتیں ہیں جس میں قرض دینا اور قرض لینا دونوں شامل ہیں۔ نیز صورت آفرینی وغیرہ بھی اس کے لغوی معنی ہیں۔ استعارہ اس لفظ سے مشتق ہے جس کے معنی عاریتاً لینے کے ہیں۔ اس لحاظ سے جو چیز عاریتاً لی جاتی ہے وہ مستعار کہہ لاتی ہے جس کے لیے مستعار لی جائے وہ مستعار لہ اور جس سے مستعار لی جاتی ہے اسے مستعار منہ کہتے ہیں۔

انگریزی میں استعارہ کے لیے یونانی لفظ Metaphor رائج ہے۔ یہ دو لفظوں Meta اور Pherein کا مرکب ہے۔ ان کے لغوی معنی بالترتیب over اور To carry یعنی To carry over یا آگے بڑھانے کے ہیں۔

سنسکرت میں استعارہ کو روپکا کہتے ہیں جو روپ سے نکلا ہے۔ روپکا کے لغوی معنی صورت لینے کے ہیں۔ نیز یہ پیکر، شباہت اور نشان وغیرہ کے معنوں میں بھی مستعمل ہیں۔

مظفر شہ میری نے استعارے کی تعریف یوں بیان کی ہے:

''علم بیان کی اصطلاح میں کسی لفظ کے حقیقی معنی، بر بنائے تشبیہ ترک کر کے عاریتاً اسے مجازی معنی پہنانے کو استعارہ کہتے ہیں۔ بالفاظ دیگر مشبہ بہ کو بعینہ مشبہ اس طور ٹھہرا لینے کا نام ہے کہ شعر میں مشبہ کا ذکر لفظاً اور تقریراً ترک کیا گیا ہو مثلاً آفتاب کہیں، معشوق مراد لیں، غزال کہیں اور محبوب خیال

میں آئے، نرگس کہیں، چشم بار شیشہ ذہنی پر ابھرے وغیرہ[۸]۔''

تشبیہ کی طرح استعارے میں بھی دو مختلف اشیا کے درمیان مشابہت تلاش کی جاتی ہے لیکن فرق یہ ہے کہ اس میں وجہ مشبہ کو ظاہر نہیں کرتے بلکہ مشبہ کو بعینہ مشبہ بہ مان لیتے ہیں۔ یعنی یہ کہنے کے بجائے کہ زید شیر کی طرح ہے اگر یہ کہیں کہ زید شیر ہے تو یہ استعارہ ہے۔ یہاں ہم بہادر کو بعینہ شیر سمجھ لیتے ہیں۔ علماء معانی اور بیان میں سے بعض کے خیال میں —

''استعارہ تشبیہ میں مبالغے کی غرض سے حقیقی معنی کا کسی شے میں ادعا کرنا اور مشبہ کے ذکر کو تحریری یا تقریری طور پر ترک کر دینا ہے۔ دوسری صورت میں استعارہ تشبیہ میں مبالغے کی غرض سے ایک چیز کو دوسری چیز قرار دینا یا ایک چیز کو دوسری چیز کے واسطے کر دینا ہے۔ یعنی اگر ہم یوں کہیں کہ ہم نے شیر دیکھا اور یہاں شیر سے مراد مرد شجاع ہو تو یہ استعارہ ہے اور اگر یوں کہیں کہ زید شیر ہے تو یہ استعارہ نہ ہوگا[۹]۔''

تشبیہ کے مقابلے میں استعارے کی خصوصیت یہی ہے کہ اس میں مستعار منہ مذکور اور مستعار لہ بالکل محذوف ہو سکتا ہے۔ یعنی استعارے سے ہم صرف شیر کہہ کر زید مراد لیتے ہیں۔ مغربی مصنفین نے بھی تشبیہی ہیئت اور استعاراتی ہیئت کے درمیان فرق قائم کرتے ہوئے بتایا ہے کہ صرف 'جیسے' اور 'طرح' کے الفاظ نکال دینے سے ہی تشبیہ استعارے میں نہیں بدلتی۔

استعارے میں ہم ایک لفظ کو اپنے خیال میں اور مشاہدے کی تصریح کے لیے وقتی طور سے مستعار لیتے ہیں اور استعاراتی مفہوم کی ترسیل کے بعد مستعار لفظ کی اہمیت ختم ہو جاتی ہے۔ تشبیہ میں مبالغہ کا ہونا ضروری نہیں لیکن استعارے پر مبالغے کی شرط بہر حال عائد ہوتی ہے اور استعارے میں مبالغہ اتنا شدید ہو جاتا ہے کہ اشیا کی تقلیب ہو جاتی ہے یعنی 'زید شیر کی طرح

بہادر ہے' یا 'زید شیر کی طرح ہے' کی جگہ زید بجائے خود شیر ہو جاتا ہے اور زید کی حقیقت شیر کی حقیقت سے بدل جاتی ہے۔ اس طرح مشابہت تقریباً فراموش ہو جاتی ہے اور مبالغہ کی کما حقہ ادائیگی ہو جاتی ہے۔

بعض مغربی ناقدین کے خیال میں چند استعارے تشبیہوں میں پھیلائے جا سکتے ہیں اور کچھ تشبیہیں استعاروں میں تبدیل ہو سکتی ہیں۔ تشبیہ اور استعارے کے درمیان فرق قائم کرنے کے لیے تقابل، نیابت اور بیان کی سطح پر تشبیہی ہیئت اور استعاراتی ہیئت کے درمیان فرق سمجھنا ضروری ہے مثلاً 'زید شیر ہے' استعاراتی ہیئت ہے لیکن اس میں اندرونی طور پر تشبیہ کا سا عمل موجود ہے اس لیے اسے زیر سطحی تشبیہ بھی کہا جا سکتا ہے۔ بعض تشبیہی ہیئتوں میں استعاراتی عمل موجود ہوتا ہے اور ان کے اسی عمل کی بنا پر انھیں استعاروں میں پھیلایا جا سکتا ہے۔

مغربی ناقدین نے استعارے کی تعریف میں نیابت، مشابہت، تصادم، تفاعل اور تقابل ان سب کو شامل کیا ہے۔ سی ڈی لیوس کے خیال میں شاعرانہ صداقت پیکروں کے اشتراک سے نہیں بلکہ ان کے تصادم سے حاصل ہوتی ہے۔ رچرڈ کہتا ہے:

> ''سہل ترین ضابطے میں جب ہم استعارے کا استعمال کرتے ہیں تو ہمارے پاس کسی ایک لفظ یا جملے سے باہم متحرک مختلف اشیا کے دو تصور ہوتے ہیں جن کا معنی ان کے تفاعل کا نتیجہ ہوتا ہے[۱۱]۔''

دوسرے ناقدین نے استعارے کی اور بھی بہت سی تعریفیں کی ہیں لیکن ان تمام تعریفوں کے مقابلے میں ارسطو کی ''دو مختلف اشیا کے درمیان مشابہتوں کے ادراک'' والی بات کو بنیادی اور مرکزی حیثیت حاصل ہے اور ارسطو کی اس تعریف کے سہارے ہم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ استعارہ مشابہت کے وسیلے سے معروض کی مفروضہ شناخت کراتا ہے۔

جہاں تک استعارے کی تخلیق کا تعلق ہے علامت کے مقابلے میں استعارہ نسبتاً شعوری

کوشش ہے۔ قواعدی ضابطے کے تحت چوں کہ استعارے کی تخلیق میں مستعار لہ کا وجود پیش نظر ہوتا ہے اس لیے ہم مستعار منہ کی تلاش غور وخوض کے ساتھ کرتے ہیں تاکہ مستعار لہ کی تصریح معروف کے پیرائے میں مکمل طور سے ہوجائے۔ استعارے میں چوں کہ تلازمات ومتعلقات کا مضمر کے علاوہ مصرّح تصور نہیں ہوتا اس لیے شاعر کی پوری توجہ مستعار منہ پر مرکوز ہوتی ہے اور اس کی کوشش یہ ہوتی ہے کہ اس کا مستعار منہ مستعار لہ کے لیے جامع اور مانع ہو۔ دو مختلف اشیا میں مشابہتوں کو محسوس کر لینے کا تعلق ہی دراصل شعور سے ہے۔ اس کے برعکس علامت میں تلازمات اور سیاق وسباق کی حیثیت زیادہ حتمی ہوتی ہے اس لیے اس میں ایسا بھی ہوتا ہے کہ تلازمے پہلے وجود میں آجاتے ہیں اور علامت کی تخلیق بعد میں ہوتی ہے۔ یعنی کبھی کبھی غیر شعوری طور پر کسی ایسے لفظ سے علامت کی تخلیق کی تحریک ملتی ہے جو بعد میں اس علامت کے لیے بہترین تلازمہ بن جاتا ہے۔ علامت کی تخلیق میں ہمیں یہ آزادی حاصل رہتی ہے کہ ہم غیر شعوری عمل کو شعور کے مطابق ڈھال لیتے ہیں لیکن استعارے میں یہ آزادی حاصل نہیں ہوتی اس لیے کہ اس میں مستعار لہ کا وجود پس منظر یا پیش منظر میں برقرار رہتا ہے اور اس کی حیثیت مقدم ہوتی ہے اس لیے استعارے کی تخلیق کا سفر مستعار لہ سے شروع ہونا لازم ہے۔ استعارے کی خصوصیت یہی ہے کہ جب تک وہ مستعار لہ کا محتاج رہتا ہے اس وقت تک استعارہ ہے اور جہاں وہ مستعار لہ سے بے نیاز ہوا وہاں وہ علامت بن جائے گا۔

یہاں پر علامت اور استعارے کے درمیان ایک اہم فرق بھی واضح ہوتا ہے جس کی وضاحت انیس اشفاق نے اس طرح کی ہے کہ:

> ''مستعار منہ کے لیے مستعار لہ کی تلاش کا عمل علامت میں واقع ہوتا ہے کیوں کہ علامت کسی شے کی یاددہانی کراتی ہے۔ علامت میں شیر حقیقتاً شیر ہوتا ہے اور اپنے عمل یا صفت کی وجہ سے ہمیں کسی آدمی کی یاد دلاسکتا ہے۔ علامت چوں کہ قائم بالذات ہوتی ہے اس لیے اگر شیر سے زید کی صراحت

کریں تو شیر کا بیان بجائے خود بھی مکمل ہوگا اور قاری نے اگر زید کو نہیں دیکھا
تو اس کی حیثیت علامتی رہے گی۔ اس کے بر خلاف استعارے میں آدمی آدمی
ہی ہوتا ہے لیکن اپنی صفت (مثلاً بہادری) کی وجہ سے شیر نظر آنے لگتا ہے[۱۱]۔''

مظفر شہ میری نے کولرج کا خیال نقل کیا ہے جس کے مطابق استعارہ ایک تخیلی عمل ہے
جس میں ایک شے پر دوسری شے کا تصور کرلیا جاتا ہے اور جو ثانوی تخیل کا نتیجہ ہوتا ہے:

''استعارہ ایک تخیلی عمل ہے جس میں ایک شے کو دوسری شے تصور کرلیا
جاتا ہے۔ یہ ذہنی عمل کولرج کے مطابق، ثانوی تخیل کا نتیجہ ہے جو کائنات کی باز
آفرینی کے باوصف اپنا مخصوص پیکر اس پر عاید کرتی ہے[۱۲]۔''

استعارہ میں دو مختلف اشیا میں ایک نقطۂ اشتراک کی تلاش کی جاتی ہے پھر شے کو اس کی
حقیقت سے متجاوز کرایا جاتا ہے۔ یہ دو ذہنی عمل تشکیل استعارہ کے باعث ہوتے ہیں۔ مثلاً گل
اور رخسار میں رنگ نقطۂ اشتراک ہے۔ جب ہم رخسار کو ہو بہو گل تصور کر لیتے ہیں تو رخسار اپنی
حقیقت سے تجاوز کر کے گل کی حقیقت سے جا ملتا ہے۔ یہ ذہنی عمل ایک نئی حقیقت کی تخلیق کرتا ہے
جس سے کسی حقیقت کا استعارہ وجود میں آتا ہے۔

استعارہ کا استعمال زبان و ادب دونوں سطحوں پر ہوتا ہے۔ یہ ہماری روز مرہ گفتگو کا
ایک لازمی جزو ہے اور ادب میں بھی اسے گوناگوں اغراض و مقاصد کے لیے استعمال کیا جاتا
ہے۔

جہاں تک لسانی سطح کا تعلق ہے انسان غیر شعوری طور پر اپنی گفتگو میں بے شمار استعارے
استعمال کرتا ہے۔ اس کی مختلف وجوہ ہیں۔ مثال کے طور پر بعض اوقات انسان خوف و ہراس کی
وجہ سے بعض چیزوں کا نام بلاواسطہ لینا پسند نہیں کرتا ہے اس لیے وہ اس چیز سے ملتی جلتی کسی

دوسری چیز کا نام لے کر اپنے مقصد کا اظہار کرتا ہے۔ ٹھیک اسی طرح محبت کے جذبے کے لیے بھی بہت سے استعارے تراشے جاتے ہیں جو کہ انسان کا سب سے زیادہ قوی جذبہ ہے اور سب سے زیادہ استعارے اسی جذبے کے لیے تخلیق کیے گئے ہیں۔

مظفر شہ میری کے الفاظ میں:

> ''اسی طرح محبت کے لیے نت نئے استعارے تراشے جاتے ہیں۔ ماں اپنے بچے کو چاند کا ٹکڑا، لخت جگر، گھر کا چراغ جیسے استعاروں سے پکارا کرتی ہے۔ عاشق اپنی معشوقہ کو ماہ تاباں، خورشید، گل، لالہ وغیرہ سے یاد کرتا ہے۔ محبت انسان کا سب سے قوی جذبہ ہے۔ لہٰذا سب سے زیادہ استعارے اسی جذبے کے تراشیدہ ہیں[۱۳]۔''

استعارہ توضیحی عمل بھی کرتا ہے وہ مستعار منہ کے وسیلے سے مستعار لہ کی کئی صفات کو اجاگر کرتا ہے۔ مثلاً جب شاعر اپنے معشوق کو گل کہتا ہے تو وہ اپنے معشوق کے تعلق سے ایک چھوڑ کئی معلومات بہم پہنچاتا ہے کہ معشوق اپنے اندر پھولوں کی نزاکت، رنگ، خوشبو، کشش اور شگفتگی وغیرہ رکھتا ہے۔ یہ وضاحت شاعرانہ نوعیت کی ہوتی ہے اور استعارہ کی کامیابی میں اہم رول ادا کرتی ہے۔

استعارہ کا یہ عمل بڑا عجیب وغریب ہے کہ وہ ایک ہی وقت میں وضاحت بھی کرتا ہے اور اس چیز کو اختصار کے ساتھ پیش بھی کرتا ہے۔ فن استعارہ میں اختصار وجامعیت کو بنیادی اہمیت حاصل ہے اور یہ لفظی اور معنوی دونوں سطحوں پر کارآمد ہوتا ہے۔

لفظی سطح پر اختصار یہ ہے کہ الفاظ کی کفایت ہوتی ہے جس خیال کے لیے کئی الفاظ کی ضرورت ہوتی ہے اسے استعارہ ایک آدھ لفظ میں بیان کر دیتا ہے۔ معنوی سطح پر اختصار اس طرح ہوتا ہے کہ تشبیہ میں دو مختلف پیکر الگ الگ ابھرتے ہیں جب کہ استعارہ میں یہ دونوں

تصورات متحرک ہوکر ذہن میں آتے ہیں۔ اس طرح استعارہ اختصار کے ساتھ وصف جامعیت کوبھی پالیتا ہے۔ اسی لیے حالی نے استعارہ کو بلاغت کا رکن اعظم قرار دیا ہے [۱۴]۔

استعارہ کے ذریعے طویل اور پیچیدہ خیالات نہایت اختصار کے ساتھ بیان کیے جا سکتے ہیں۔ جن خیالات کو کئی صفحات پر پھیلایا جاتا ہے انھیں استعارہ کے توسط سے دو ایک لفظوں میں ادا کیا جاسکتا ہے۔ مثلاً غالبؔ کا یہ شعر دیکھیے جس میں ایک طویل اور پیچیدہ مضمون کو اس طرح بیان کیا گیا ہے:

دم لیا تھا نہ قیامت نے ہنوز
پھر ترا وقت سفر یاد آیا
غالبؔ

قیامت کا دم لینا ایک پیچیدہ خیال کا استعارہ ہے۔ شاعر رخصتِ یار کے وقت ایک الم ناک کیفیت سے دوچار ہوا تھا۔ اس کے چلے جانے کے بعد اس کی یاد آتی ہے تو قیامت ڈھاتی ہے۔ لیکن شدت یاد میں کبھی وقفہ بھی ہوتا ہے جس سے یہ دردناک کیفیت کسی حد تک کم ہوجاتی ہے۔ اس حالت کو شاعر نے قیامت کے دم لینے سے استعارہ کیا ہے۔ ظاہر ہے مضمون کافی طویل اور جذبہ بڑی حد تک پیچیدہ ہے جو محض ایک استعارہ میں ادا ہوگیا ہے۔ چنانچہ استعارہ داخلی کش مکش کے اظہار کا موثر اور بلیغ طرزِ اظہار ہے۔ جدید ناقدین استعارہ بھی اس خیال کی حمایت کرتے ہیں۔ سی ایس لیوس کی رائے میں:

''استعارہ کے بغیر نہ تو ہم ایک داخلی کش مکش کا اظہار کرسکتے ہیں اور نہ اس کے بارے میں سوچ ہی سکتے ہیں۔ کیوں کہ استعارہ نہ صرف داخلی کش مکش کے اظہار میں معاون ثابت ہوتا ہے بلکہ اسے اختصار کے ساتھ پیش بھی کرتا ہے [۱۵]۔''

استعارہ باعث اختصار ایک اور وجہ سے بھی ہے۔ ہر استعارہ اپنے معاشرتی، نفسیاتی اور تاریخی پس منظر کی وجہ سے اپنے آپ میں ایک داستان ہوتا ہے۔ وہ اپنے مخصوص پس منظر کے ساتھ شعر میں جلوہ گر ہوتا ہے۔ مثلاً معشوق کے لیے قاتل کا استعارہ۔ دوسری زبان میں یہ استعارہ نہ صرف غیر مقبول ہے بلکہ بعض جگہوں پر غیر متعارف بھی۔ استعارہ نہ صرف سارے پس منظر کو اجاگر کرتا ہے بلکہ شاعر کو بھی اپنے تجربات و مشاہدات کو اختصار کے ساتھ شعر میں سمونے کی گنجائش فراہم کرتا ہے۔

استعارہ کلام میں حسن و تاثیر پیدا کرتا ہے اور ایک عمدہ استعارہ کلام کو کہیں سے کہیں پہنچا دیتا ہے۔ مثلاً ذوق کا شعر ہے ؎

یاد آیا یاں کے آنے کا وعدہ انھیں تو کب
جب رات کو وہ پاؤں میں مہندی لگا چکے

مہندی لگانا، چلنے سے معذوری کا استعارہ ہے۔ شعر میں استعارہ سے حسن پیدا ہو گیا ہے ورنہ اس خیال میں تو کچھ بڑی بات نہیں ہے۔ اردو غزل میں تکرار مضامین کی کثرت ہے۔ لیکن نادر استعاروں کے استعمال سے بوسیدہ مضامین میں بھی جان آجاتی ہے۔

کلام میں حسن و تاثیر مبالغہ سے بھی پیدا ہوتی ہے اور مبالغہ استعارہ کی غرض و غایت ہے۔ جب ہم کسی چیز کو اس کی حقیقت سے زیادہ بڑھا چڑھا کر کے بیان کرتے ہیں تو وہ مبالغہ کہلاتا ہے۔ اس کا مقصد جذبے کی شدت کو حاصل کرنا ہے جس کی وجہ سے کلام میں تاثیر پیدا ہوتی ہے۔ استعارہ کی بنیاد مبالغہ پر رکھی جاتی ہے کیوں کہ جب شاعر مستعار لہ کے لیے مستعار منہ میں تشبیہ تلاش کرتا ہے تو وہ لازمی طور پر مستعار لہ سے بڑھ کر ہوتی ہے اور جب وہ مستعار منہ کو مستعار لہ میں موجود قرار دیتا ہے تو وہ مبالغہ کو حاصل کر لیتا ہے۔

اس سے ثابت ہوتا ہے کہ استعارہ بنیادی طور پر حسن و تاثیر، اختصار اور ایک مخصوص طرح کے توضیحی عمل کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ استعارہ مستعار لہ کے تعلق سے زیادہ سے

زیادہ معلومات بہم پہنچانے کے باوصف وہ طویل و پیچیدہ خیالات اورفن کار کی داخلی کش مکش کو نہایت اختصار کے ساتھ پیش کرنے کی صلاحیت بھی رکھتا ہے۔ استعارہ باعث حسن و اثر بھی ہے۔ پھیکے سے پھیکا مضمون بھی استعارہ کی بدولت بھرپور اور اثر آفریں ہوجاتا ہے۔ مبالغہ استعارہ کی غرض و غایت میں شامل ہونے کے علاوہ شدت جذبات کا مظہر بھی ہوتا ہے۔ نیز استعارہ کی تمثیلی استدلالیت شعر میں تاثیر پیدا کرتی ہے۔ ان پہلوؤں سے قطع نظر استعارہ کی کامیابی کا انحصار اس کے برمحل استعمال پر ہے۔ صحیح استعمال سے پامال استعارہ بھی پر اثر ہوجاتا ہے اور غلط استعمال سے نادر استعارہ بھی بے اثری کا شکار ہوجاتا ہے کیوں کہ استعارہ کی پہچان اس کے سیاق وسباق سے ہے۔ وہ اپنے سیاق وسباق سے باہر کچھ نہیں ہوتا۔

جہاں تک اردو شعر وادب کا تعلق ہے اس پر دو طرح کے اثرات نمایاں ہیں۔ اولاً ہندوی اور ثانیاً فارسی وعربی۔ اس لحاظ سے اردو استعاروں کے بھی دو بڑے ماخذ ہوئے ہیں، ہندوستانی زبانیں اور فارسی وعربی کا مشترکہ شعری اثاثہ۔ اردو کی ابتدائی شاعری کے تشبیہ و استعارے پر جو دکن میں ہندی ادب کے زیر سایہ پروان چڑھی سنسکرت اور ہندی روایات کا رنگ گہرا ہے۔ بقول جمیل جالبی:

> ''اردو شاعری کا سب سے پہلا دور ہندی ادب کے زیر سایہ پروان چڑھتا ہے۔ اردو زبان سب سے پہلے دکن میں اپنی ادبی روایت بناتی ہے۔ اس ادبی روایت میں تشبیہ واستعارہ، رمز واشارہ، آہنگ و اوزان اور لب ولہجہ پر سنسکرت اور ہندوی اسطور و روایت کا رنگ گہرا ہے[۱۶]۔''

لیکن جیسے جیسے فارسی شعر وادب کا اثر بڑھتا گیا ویسے ویسے ہندوی استعاروں کی جگہ فارسی وعربی استعاروں نے لے لی۔ اسی کے ساتھ ایک نئے تہذیبی وتخلیقی شعور کا آغاز ہوتا ہے۔ جہاں تک فارسی وعربی استعاروں کا تعلق ہے وہ اردو میں دو طور پر داخل ہوتے ہیں۔

ایک تو اسی لفظ کے ساتھ، دوسرے صرف تصور۔ اول الذکر طریقے میں استعارہ لفظ اور مفہوم کے ساتھ منتقل ہوتا ہے۔ موخر الذکر طریقے میں استعارہ کے صرف روایتی تصور کو لیا جاتا ہے جب کہ اس کا لفظ ہندوی ہوتا ہے۔

صنم عربی و فارسی کا مقبول استعارہ ہے، آگے چل کر صنم اردو کا مقبول ترین استعارہ بن جاتا ہے۔ اسی طرح بت کا استعارہ بھی ان فارسی شعرا کی وجہ سے اردو میں آیا ہے جو بہ یک وقت فارسی میں بھی شعر کہتے تھے اور کبھی کبھار ہندوستانی زبانوں میں بھی طبع آزمائی کرلیا کرتے تھے۔

شمع فارسی کا ایک اور مقبول استعارہ ہے۔ اردو شاعری میں اس کا استعمال اولین دور سے ملتا ہے۔ ولی کے عہد میں اس کی خاصی ترقی ہوتی ہے اور سراج اورنگ آبادی اسے معراج کمال تک پہنچا دیتے ہیں۔

پروانہ عاشق کا استعارہ ہے جو فارسی سے اردو میں آیا ہے۔ دھیرے دھیرے شمع و پروانہ کے استعارے اردو غزل کی روح رواں بن جاتے ہیں۔

شراب عشق و بے خودی کا فارسی استعارہ ہے۔ اردو غزل میں شراب اور اس کے کئی تلازمات بہ کثرت استعمال ہوئے ہیں۔ لعل محبوب کے لبوں کا استعارہ ہے اور فارسی غزل میں بہت زیاد استعمال ہوتا ہے۔ کافر معشوق کے لیے استعارتاً استعمال ہوتا ہے۔ فارسی میں معشوق کو کافر یا کافر دل کہنے کی روایت ملتی ہے۔ اردو زبان و ادب میں یہ روایت اور پختہ ہو جاتی ہے۔

فارسی اور عربی کے بعض استعارے اردو میں تشبیہ کی صورت میں قبول کیے گئے بعد میں انھیں بطور استعاروں کے استعمال کیا گیا جیسے یاقوت جو لب یار کا استعارہ ہے اور بادام آنکھوں کا فارسی استعارہ ہے۔ ان استعارات کا استعمال ولی نے بہت خوبصورتی سے کیا ہے۔

بقول مظفر شہ میری:

''ولی نے فارسی سے جہاں مضامین شعری لیے وہیں فارسی تراکیب اور

استعارے بھی مستعار لیے ہیں۔ نیز اپنے پیش روشعرا کی طرح فارسی تشبیہات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔ عرفان رمزیت کی بدولت ولؔی کے استعاروں میں بڑا اعتماد ہے اس نے فارسی استعاروں کو جس اعتماد کے ساتھ اپنی غزلوں میں استعمال کیا ہے اس کی مثال ہمیں اس سے قبل کسی کے یہاں نہیں ملتی[۱۷]۔''

مثال کے طور پر:

گل و بلبل کا گرم ہے بازار
اس چمن میں جدھر نگاہ کرو

☆

صنم کے لعل پر وقت تکلم
رگ یاقوت ہے موج تبسم

ولؔی

جدید غزل کی بنیاد بھی بہت حد تک انھیں استعاروں پر ہے۔ لیکن معنوی سطح پر اگر دیکھیں تو جدید غزل کے استعاروں میں بے پناہ وسعت نظر آتی ہے۔ جدید غزل گو شعرا نے ان استعاروں کا استعمال اس طرح سے کیا ہے کہ ان کی معنوی پرتیں اور بھی کھل گئی ہیں۔ جدید غزل گو شعرا نے پرانے اور روایتی استعاروں کو نئے مفاہیم دیے ہیں۔ خاص طور سے ترقی پسند شعرا نے ان استعاروں میں جتنی وسعت پیدا کی ہے وہ کسی اور عہد میں نظر نہیں آتی۔ ان شعرا میں بھی فیضؔ، مخدومؔ اور مجروحؔ وغیرہ کے نام قابلِ ذکر ہیں:

چمن پہ غارت گلچیں سے جانے کیا گذری
قفس سے آج صبا بے قرار گذری ہے

☆

شاید قریب پہنچی صبح وصال ہمدم
موج صبا لیے ہے خوشبوئے خوش کناراں

فیضؔ

جنون دل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے
قد و گیسو سے اپنا سلسلہ دار و رسن تک ہے

مجروحؔ

(ج) غزل میں تصور محبوب کی علامتی واستعاراتی جهتیں

ہمارا شعری اور علامتی نظام حسن، عشق اور ان سے پیدا ہونے والے مختلف النوع جذبوں کے گرد گھومتا ہے جس میں غم کو نمایاں مقام حاصل ہے۔ حسن سے عشق ہونا ضروری اور فطری ہے اور اس کا اظہار کیے بغیر چین بھی نہیں ملتا۔ اس لیے ان جذبوں کے بالواسطہ اظہار کے لیے ہمارے سامنے شمع و پروانہ اور گل وبلبل کے موزوں ترین پیرائے تھے جن میں ہمارے جذبے کا اظہار بھی ہو جاتا ہے اور پوشیدگی بھی برقرار رہتی ہے۔ گل و بلبل کے وسیلے سے ہم گلشن، قفس اور آشیاں تک پہنچے اور پھر ان کے متعلقات تک۔ یعنی گلشن میں شجر، گل چیں، سبزہ اور باغباں وغیرہ۔ قفس میں صیاد، مرغ اور طائر۔ آشیاں میں برق اور بجلی وغیرہ۔ شمع و پروانے سے آگے بڑھے تو بزم اور بزم سے ساقی و میخانہ اور جام وسبو تک پہنچے۔ حسن کے لوازم میں سے آئینے نے بھی بعد میں بے پناہ علامتی معنویت اختیار کی۔ اس طرح ہمارے علامتی نظام کے متعلقات کا دائرہ وسیع سے وسیع تر ہوتا چلا گیا اور حسن، عشق اور غم سے متعلق کسی نہ کسی مفہوم کے لیے موزوں قرار پانے لگا۔ شروع میں تو اس علامتی نظام کا استعمال صرف حسن وعشق کے مفاہیم کی ادائیگی کے لیے ہوتا تھا لیکن آگے چل کر اس میں مزید توسیع ہوئی اور بقول انیس اشفاق:

> ''ابتدا میں یہ علامتی نظام حسن وعشق کے مفہوم ہی کی ادائیگی کے لیے استعمال ہوتا رہا لیکن رفتہ رفتہ اس تشکیل شدہ نظام میں دوسرے مفاہیم کا اظہار بھی ہونے لگا اور ایک مرحلے پر ان علامتوں کو نجی علامتوں کے طور پر بھی

استعمال کیا جانے لگا[18]۔''

مثال کے طور پر ان اشعار کو دیکھیں تو اندازہ ہوگا کہ اس میں ہر شعر کم سے کم ایک سے زیادہ مفہوم ادا کرتا ہے جو کہ صرف اس میں موجود علامتوں کی وجہ سے ممکن ہوا ہے:

باغ میں مجھ کو نہ لے جا ورنہ میرے حال پر
ہر گلِ تر ایک چشم خوں فشاں ہوجائے گا

میرؔ

قفس میں مجھ سے روداد چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

غالبؔ

گل ہنس کے ملے ہے اب تو
بلبل! یہ چبھیں گے خار جی میں

دردؔ

ان اشعار میں کسی نہ کسی دوسرے مفہوم کو اخذ کیا جا سکتا ہے اور ان میں سے ہر شعر اس دوسرے مفہوم کی طرف ہمارے ذہن کو منتقل کر سکتا ہے۔ مثلاً میر کا یہ شعر دیکھیے:

گل کی جفا بھی جانی دیکھی وفائے بلبل
یک مشت پر پڑے ہیں گلشن میں جائے بلبل

میرؔ

یہاں گل سے محبوب کی طرف بلبل سے عاشق کی طرف اور گلشن سے دنیا کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ یعنی اس دنیا میں محبوب کی جفاؤں کے مقابلے میں عاشق کی وفا کی نوعیت یہ ہے کہ بالآخر وہ فنا ہو جاتا ہے۔ ہمارے علامتی نظام کے اعتبار سے یہ شعر اپنے پیرائے میں صرف

حسن و عشق کے مفہوم کی ترجمانی کرتا ہے۔ لیکن جیسا کہ پہلے کہا جا چکا ہے کہ رفتہ رفتہ اس نظام میں دوسرے مفاہیم کا اظہار بھی ہونے لگا یعنی حسن و عشق کے علاوہ اگر اس شعر کا اطلاق دوسرے مفہوم پر کیا جائے تو گل سے حاکم شہر کی طرف بلبل سے اس کی رعایا اور گلشن سے خود شہر کی طرف ذہن منتقل ہوسکتا ہے۔ اسے یوں بھی کہہ سکتے ہیں کہ گل اختیار کی علامت ہے اور وفائے بلبل جبر کی علامت ہے یعنی حاکم شہر کی جفاؤں کے سامنے اس کی رعایا مجبور اور فنا پذیر ہے مگر اف تک نہیں کرتی۔

اس تجزیے سے یہ پوری طرح واضح ہوجاتا ہے کہ بیان واقع کے علاوہ کسی نہ کسی دوسرے مفہوم کے لیے علامت کی تشکیل ہوتی ہے اور قاری یا سامع تخلیق کے ظاہری مفہوم کے علاوہ بھی ان علامتوں سے دوسرے مفاہیم اور نتائج اخذ کرسکتا ہے[19]۔

کلاسیکی اردو شاعری کا علامتی نظام فارسی شاعری کے علامتی نظام سے مستعار ہے۔ گل و بلبل اور شمع و پروانہ وغیرہ فارسی شاعری سے ہمارے شعری نظام میں علامت ہی کے طور پر منتقل ہوئے اور انھیں فارسی کی طرح ہمارے شعری نظام میں علامت بننے کی تدریجی منزلوں سے نہیں گذرنا پڑا۔ جس وقت یہ الفاظ ہماری شاعری میں منتقل ہورہے تھے اس سے بہت پہلے فارسی شاعری میں ان کی علامتی حیثیت مستحکم ہوچکی تھی اس لیے اردو شاعری نے انھیں علامتی شکل ہی میں قبول کیا اور یہ علامتی الفاظ سب سے زیادہ غزل میں استعمال ہوئے۔ گل، بلبل، آئینہ، شمع، باغ وغیرہ الفاظ فارسی شاعری کی ابتدا سے ملنے تو لگتے ہیں لیکن اس وقت تک ان کی کوئی خاص علامتی حیثیت نظر نہیں آتی۔ ایک عرصے تک یہ الفاظ محض نظروں کی عکاسی کے طور پر اپنے اصل مفہوم میں استعمال ہوتے رہے۔ گل باغ کے حسن اور اس کی شادابی کو دوبالا کرتا ہے۔ آئینہ لازمۂ حسن کے طور پر وجود میں آتا ہے اور شمع صرف روشنی کا کام دیتی ہے اور رونق محفل میں اضافہ کرتی ہے۔ باغ خوشنما اور خوبصورت منظروں کو پیش کرتا ہے۔ غرض کہ یہ تمام الفاظ بیشتر اپنے اصل معنی میں استعمال ہوتے رہے اور ان میں بالعموم دوسرا مفہوم نظر نہیں آتا۔ لیکن

چوں کہ ان الفاظ میں علامتی قوت موجود تھی اس لیے دھیرے دھیرے ان کی علامتی اور تلازماتی معنویت ظاہر ہونے لگی اور شاعر کو اپنے جذبات و محسوسات کے بالواسطہ اظہار کے لیے یہ پیرائے موزوں معلوم ہونے لگے۔ بلبل کی نغمہ سرائی آہ و زاری میں تبدیل ہوگئی اور وہ عاشق کا کردار ادا کرنے لگی۔ گل اپنے حسن، تازگی اور شگفتگی کی بنا پر محبوب سے مشابہ ہوگیا۔ اس طرح گل و بلبل کا تلازمہ عاشق و معشوق کی علامت بن گیا۔ شمع پہلے صرف روشنی کا کام کرتی تھی لیکن دھیرے دھیرے اس میں سوز و گداز کی نئی معنویت پیدا ہونا شروع ہوگئی اور وہ غم کی نمائندگی کرنے لگی۔ پھر شمع کے گرد پروانے کے والہانہ طواف نے بھی عاشق کے بے لوث خلوص اور ایثار کی معنویت اختیار کی اور شمع و پروانہ کا تلازمہ عاشق و معشوق، سوز و گداز اور نور و ضیا کے مفاہیم ادا کرنے لگا۔ آئینہ پہلے حسن کا لازمہ تھا لیکن بعد میں اس نے بے پناہ علامتی معنویت اختیار کی اور وہ فرد کے غیر محدود ذہن اور تجربات اور احساسات و کیفیات کی عکاسی کرنے لگا۔ خاص طور سے صوفی شعرا نے آئینے کو مختلف مفاہیم اور مسائل کی نمائندگی کے لیے استعمال کیا۔ باغ اور اس کے متعلقات پہلے تو شعرا کے یہاں منظر ناموں کے طور پر کام آتے رہے لیکن پھر باغ دنیا کی علامت بن گیا اور اس کے متعلقات دنیوی واقعات پر منطبق ہونے لگے۔

اردو شاعری کے علامتی نظام کی تشکیل کے سلسلے میں پہلے کہا جاچکا ہے کہ ابتداء میں ہمارا علامتی نظام حسن، عشق اور غم کے گرد گھومتا رہا۔ چوں کہ ان جذبات کے بالواسطہ اظہار کے لیے شمع و پروانہ اور گل و بلبل کے پیرائے اپنی علامتی قوت کی بنا پر موزوں ترین پیرائے تھے اس لیے انھیں پیرایوں کو اظہار کا وسیلہ بنایا گیا۔ لیکن انیس اشفاق کے مطابق:

> ''رفتہ رفتہ ان کے تلازموں میں زیادہ معنویت اور ان کے دائرے میں زیادہ وسعت پیدا ہونے لگی۔ حسن، عشق اور غم کے علاوہ یہ پیرائے اپنے متعلقات کے ساتھ دوسرے مفاہیم کی بھی نمائندگی کرنے لگے۔ مثلاً باغ کے تلازمات میں سرو، قمری، گل و بلبل، صیاد، گل چیں، باغباں، آشیانہ، قفس،

دام، دانہ، یاسمن، نسرین، نسترن، خار، وغیرہ دنیا کے معنوی تلازمات کے لیے علامتی تلازمات کا کام دینے لگے۔ اسی طرح محفل میں سے شمع، پروانہ، شراب، کباب، پیالہ، مینا، صراحی، خم، جرعہ، نشہ، خمار، صبوحی، ساقی، مطرب، پردہ اور ساز وغیرہ میں علامتی معنویت پیدا ہوگئی اور یہ تمام تلازمات بالواسطہ طور پر نہ صرف مادی بلکہ مابعد الطبیعاتی مسائل کی بھی ترجمانی کرنے لگے[۲۰]۔''

اردو شاعری کے پس پشت ہند ایرانی شعرا کے ذریعے منتقل ہونے والی فارسی کی زبردست روایت موجود تھی اور اردو شعرا اسی میں کمال سمجھتے تھے کہ فارسی شاعروں کے ہم پلہ ہوجائیں۔ اردو شاعری کو ہیئتی سانچے بھی زیادہ تر فارسی شاعری کے ہی ملے۔ فارسی شاعری کے اس شدید نفوذ کا نتیجہ یہ ہوا کہ اردو شاعری کو آزادانہ شوق اور اپنی راہ آپ بنانے کا موقع جلد نہ مل سکا۔ علامات شعری کا بہت بڑا ذخیرہ اسے فارسی سے مستعار مل گیا اور اردو شاعروں نے ان علامتوں کو بے تکلف اپنے تصرف میں لانا شروع کردیا۔ گل وبلبل، سرو وقمری، شمع و پروانہ اور ساقی و میخانہ وغیرہ علامتیں اور ان کے تلازمے اردو شاعری میں بھی اسی طرح استعمال ہوئے ہیں جس طرح فارسی شاعری میں۔ ابتدائی اردو شاعری کے یہاں فارسی شاعری کے تلازمے علامتی سے زیادہ تشبیہی اور استعاراتی پیرائے میں نظر آتے ہیں اور اس لیے وہ کہیں کہیں نیم علامتی مفہوم ادا کرتے ہیں۔ لیکن مسلمہ علامتیں پہلے تشبیہی اور استعاراتی پیرایوں ہی میں استعمال ہوئی ہیں اور پھر اپنی علامتی قوت کی بنا پر یہی تشبیہیں اور استعارے علامتوں میں بدل جاتے ہیں۔ اس لیے ان شعرا کے یہاں تشبیہی اور استعاراتی پیرائے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔

فارسی نظام سے مستعار علامتوں میں سے گل و بلبل اور ان کے تلازموں نے اردو شاعری میں سب سے زیادہ مفاہیم کا احاطہ کیا ہے۔ سبک ہندی کے شعرا نے جیسا کہ ہم پہلے کہہ

چکے ہیں، ان علامتوں سے نئی نئی ترکیبیں وضع کر کے انھیں مختلف تلازماتی صورتوں میں استعمال کیا اور یہی ترکیبیں اور تلازمے ابتدائی اردو شعرا نے بھی استعمال کیے جیسے ''رشتۂ رگِ گل'' اور ''رشتۂ موجِ گل'' وغیرہ۔ اس طرح ابتدائی اردو شاعری میں ان مستعار علامتوں کی بنیاد اتنی مستحکم ہوگئی کہ بعد کے شعرا نے فارسی نظام سے براہ راست استفادہ کے باوجود ولؔی و سراؔج وغیرہ کے کلام میں مستعمل ان علامتوں کی مختلف صورتوں سے اپنی شاعری میں نئی معنوی جہتیں پیدا کیں۔

گل وبلبل کے بعد اردو شاعری میں شمع و پروانہ کی علامتیں سب سے زیادہ مستعمل رہی ہیں۔

عشق کی آگ سوں جلی ہے شمع
سرتی تاقدم گلی ہے شمع

ولؔی دکنی

شب ہجراں میں اے سراؔج مجھے
اشک ہے شمع اور پلک گل گیر

سراؔج

شمع و پروانہ کے بعد آئینے کی علامت اپنی معنی خیزی اور معنی آفرینی کی بنا پر بالخصوص سبک ہندی کے شعرا میں بہت زیادہ مستعمل رہی ہے۔ آئینہ ہند فارسی شاعری میں زیادہ تر صوفیانہ موضوعات و مضامین کی نمائندگی کرتا ہے لیکن اسی کے ساتھ شخصی اور ذہنی تجربات کی بھی بہترین عکاسی کرتا ہے۔

دو چار آئینے میں تجھکو دیکھ سکتا نہیں
پھر اس جہاں میں مجھے اعتبار کس کا ہے

تجلیات الٰہی کا اس میں پر تو ہے
ہوا ہے جب سے دل آئینہ دادِ گلشن حسن

مستعار علامتوں میں ساقی و میخانہ اور ان کے متعلقات بھی بڑے پیمانے پر مستعمل رہے ہیں۔ ان علامتوں نے عشقیہ مضامین اور صوفیانہ مسائل کے ساتھ ساتھ خالص علامتی مفاہیم کی بھی ترجمانی کی ہے۔ فارسی شاعری میں شراب اور ان کے لوازم بظاہر تصوف کی اصطلاحات سے مخصوص ہیں اور سلوک و معرفت کی نمائندگی کرتے ہیں۔ فارسی شاعری میں جام و پیانہ، ساغر وخم، رند و میخوار، شیخ و برہمن، واعظ و ناصح، پیر مغاں، خمار، مستی، درد، لب ساغر، صبوحی، مینا، مطرب، چنگ، مضراب، ساز وغیرہ الفاظ تصوف کے کسی نہ کسی پہلو کی ترجمانی کرتے ہیں۔

''جام و پیانہ، شیشہ و ساغر دل کی علامت ہیں۔ ساقی ہستی مطلق یعنی ذات خداوندی ہے اور میخانہ وہ جگہ ہے جہاں توحید و معرفت اور فقر وتمنا کی تعلیم ہوتی ہے۔ بادہ وصہبا شراب معرفت ہے۔ رند و میخوار سلوک و معرفت کے متلاشی ہیں۔ شیخ و برہمن نام نہاد مصلحین و مبلغین ہیں۔ اس طرح یہ تمام الفاظ عشق حقیقی کے وسیلے سے توحید و معرفت، بے ثباتی دنیا، فقر واستغنا اور جبر و اختیار وغیرہ مسائل کے ترجمان ہیں [۲۱]۔''

فارسی نظام سے اخذ کی گئی دوسری علامتوں میں لیلیٰ و مجنوں، شیریں فرہاد، اور یوسف زلیخا وغیرہ ہیں جو تلمیحاتی اور اساطیری معنویت کی حامل ہیں۔ یہ علامتیں ایک پورے تلمیحی واقعے کی طرف ذہن کو منتقل کرتی ہیں اور پورا واقعہ ایک اکائی کی حیثیت سے علامتی مفہوم کی نمائندگی کرتا ہے۔ فارسی شاعری میں لیلیٰ و مجنوں اور یوسف زلیخا کی علامتیں عربی سے مستعار ہیں اور اردو میں فارسی کے وسیلے سے ہی منتقل ہوئی ہیں۔ عشق ان تمام علامتوں میں ایک مشترک خصوصیت ہے اور اپنی اس خصوصیت کی بنا پر یہ علامتیں بنیادی طور پر عاشق و معشوق کا مفہوم ادا

کرتی ہیں۔

''لیکن تلمیحاتی وقوعے کے پورے تناظر میں ان کے جزئیات سے دوسری جہتوں کی طرف بھی رہنمائی ہوتی ہے۔ مثلاً لیلی ومجنوں کے ساتھ دشت، جنگل، بیاباں، غبار، ناقہ، محمل، سنگ باری، گریباں چاکی، خار، بگولہ اور عریانی وغیرہ کی جزوی تلمیحات پورے وقوعے کی علامتی معنویت کومختلف سطحوں پرمتحرک کرتی ہیں۔ مجنوں عاشق کے علاوہ دیوانگی، وارفتگی، خوداذیتی اور بے سر وسامانی کی علامت ہے۔ اسی طرح شیریں فرہاد کے ساتھ کوہ، تیشہ اور جوئے شیر کے جزئیات نے اس تلازمے کو وسیع المفہوم کر دیا ہے۔ فرہاد جاں کنی، جاں بازی، سخت جانی، جفاکشی، جاں سپاری اور رنج رائیگاں کی علامت ہے۔ اور شیریں ناممکن الحصول شے کی علامت۔ یوسف زلیخا میں یوسف پیکر جمال، تقدیس، بے نگاہی اور تہمت زدگی کا مفہوم ادا کرتا ہے اور زلیخا سے عشق اور ترغیب گناہ کی طرف ذہن منتقل ہوتا ہے۔ اسی کے ساتھ بوئے یوسف، پیراہن یوسف، زندان یوسف، چاہ کنعاں، زنان مصر، ترنج وانگشت، برادران یوسف، بازار مصر اور یعقوب وغیرہ دوسرے متعلقات بھی روایت کے اعتبار سے مختلف مفاہیم پرمنطبق ہوتے ہیں[۲۲]۔''

علامتوں ہی کی طرح اردو غزل کا دامن مختلف استعاروں سے مالا مال ہے۔ عرب، ایران اور ہندوستانی زبانوں کی دین اس میں شامل ہے۔ استعارے اپنے اندر معنی کی کئی جہتیں رکھتے ہیں۔ وہ ہر عہد میں اپنا چولا بدلتے رہتے ہیں اور ہر رنگ میں رنگے جاتے ہیں۔ اس کی کئی وجوہ ہیں۔ کہیں سیاسی حالات انھیں نیا روپ دیتے ہیں تو کہیں تہذیب کی تبدیلی نیا رخ عطا کرتی ہے۔ کبھی محض کثرت استعمال سے انھیں نئی پہچان مل جاتی ہے۔ اس کے علاوہ اس میں

شاعر کی ذاتی شخصیت اور اس کے فنی شعور کو بھی بڑا دخل ہوتا ہے۔ شاعر اپنے انفرادی حالات اور منفرد تخیل سے بھی استعارہ کی نئے ڈھنگ سے رنگ آمیزی کرتا ہے۔

شروع میں زیادہ تر استعارے حسن و عشق اور محبوب سے وابستہ تھے۔ آگے چل کر ان کی معنوی جہتوں کے دوسرے پہلو سامنے آئے۔ یہاں ہم مختصر طور پر ان استعاروں کا ذکر کریں گے جو کسی نہ کسی طرح محبوب کے حسن و جمال سے متعلق ہیں اور اس کا ذکر بھی کریں گے کہ آگے چل کر ان استعاروں میں کس حد تک توسیع ہوئی اور جدید غزل گویوں نے انھیں کس طرح سے اپنی غزلوں میں برتا۔

پھول معشوق کا استعارہ ہے۔ اردو غزل میں اس کی مقبولیت فارسی غزل کے گل و بلبل کی وجہ سے بھی ہے۔ اردو کی اولین شاعری میں لفظ پھول زیادہ مستعمل ہے۔ ولی تک آتے آتے ''گل'' اردو غزل میں پوری طرح رائج ہو جاتا ہے۔ سراؔج اورنگ آبادی نے اپنے محبوب کے لیے کئی استعارے استعمال کیے ہیں۔ ایک جگہ اپنے محبوب کو گل بے خار بھی کہا ہے۔

اردو کے ہر چھوٹے بڑے شاعر نے پھول اور گل کو معشوق کے استعاروں کے طور پر برتا ہے:

پتہ پتہ بوٹا بوٹا حال ہمارا جانے ہے
جانے نہ جانے گل ہی نہ جانے باغ تو سارا جانے ہے

میرؔ

گل کا استعارہ جہاں محبوب کے لیے موزوں ہے وہیں انسان کے لیے بھی مناسب ہے۔ انسان گل کی طرح کھلتا ہے۔ مرجھا جاتا ہے۔ گل چیں اسے بھی توڑ کر چمن سے جدا کر دیتا ہے۔ بہار و خزاں اس کے لیے بھی ہے۔ اس لیے میر نے انسان کو گل سے استعارہ کیا ہے:

کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسم کیا

میرؔ

انسان کے علاوہ صوفی شعرا نے گل کو خدا کے استعارے کے طور پر بھی برتا ہے پھول کی بے شمار قسمیں ہیں جن میں کچھ قسمیں بطور استعاروں کے دنیا بھر کی شاعری میں مستعمل ہیں۔ اردو غزل میں ہندوی اور فارسی شاعری میں مستعمل اقسام گل زیادہ استعمال میں آئے ہیں۔ مثلاً کنول ہندوی شاعری کی دین ہے۔ نرگس آنکھ کا جامد استعارہ ہے، نرگس کی طرح لالہ بھی ایک جامد استعارہ ہے یاسمن بھی محبوب کا جامد استعارہ ہے۔ ان کے علاوہ سوسن، گلاب، چنبیلی جیسی گل کی چھوٹی بڑی قسمیں بطور استعارہ کے بالعموم تمام اردو شاعری اور بالخصوص غزل میں مستعمل ہیں۔

بلبل عاشق کے لیے فارسی کا مقبول ترین استعارہ ہے۔ گل سے اس کے عشق کے علاوہ اس کی درد بھری آواز استعارے کی وجہ جامع ہے۔ میرؔ وسوداؔ کے عہد سے اس کا استعمال بڑھ جاتا ہے نیز اس کی معنوی توسیع بھی اسی دور سے شروع ہوتی ہے۔

محفل دنیا کا استعارہ ہے جس کے لیے مجلس، بزم، انجمن وغیرہ بھی استعمال ہوئے ہیں۔ آگے چل کر لفظ محفل بزم محبوب کے لیے کثرت سے استعمال ہونے لگا۔ اس محفل میں معشوق کے علاوہ رقیب اور اجنبی سب شامل ہوتے ہیں۔

شمع معشوق کا استعارہ ہے۔ صوفیانہ کلام میں شمع کو خدا کے استعارے کے طور پر بھی باندھا گیا ہے ۔

خودی سوں اولن خالی ہو اے دل
اگر اس شمع روشن کی لگن ہے

ولیؔ

پروانہ عاشق کا استعارہ ہے۔ پروانے کی جاں نثاری اور شمع سے اس کا لگاؤ استعارے کی وجہ جامع ہے۔ سراؔج اور نگ آبادی نے پروانے کو عاشق کے علاوہ رقیب کے استعارے کے طور پر بھی استعمال کیا ہے:

اب عرضِ حالِ یار میں لازم ہے اے سراؔج
تنہا ہے شمع بھیڑ پتنگوں کی چھٹ گئی

سراؔج

بت معشوق کا استعارہ ہے۔ جسمانی خط وخال اور سنگدلی کے علاوہ خدا فراموشی استعارے کی وجہ جامع ہے۔ جیسے اردو غزل پر فارسی کا اثر بڑھنے لگتا ہے ویسے ویسے استعاروں کے ساتھ اضافتی ترکیبیں زیادہ سے زیادہ استعمال ہونے لگتی ہیں۔

اے صبا کر بہار کی باتیں
اس بتِ گل عذار کی باتیں

ناجؔی

میرؔ وسوؔدا کے عہد سے بت کے ساتھ خدا کا براہِ راست مقابلہ کیا جانے لگا۔ مومنؔ کے یہاں یہ رنگ زیادہ گہرا ہے کیوں کہ بت ان کا محبوب استعارہ ہے۔

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ غزل کی علامتوں اور استعاروں میں گل، بلبل، شمع، پروانہ، بہار، گلشن، صیاد، گل چیں، قفس، آشیانہ، شراب، ساقی، جام، صراحی، خنجر، تیغ، مقتل وغیرہ خاص طور پر اہمیت رکھتے ہیں۔ ان سب کے ہاتھوں غزل کچھ ایسی شکلوں سے روشناس ہوتی ہے جومل کر اس میں ایک مخصوص فضا کو پیدا کرتی ہیں۔ یہ مخصوص فضا غزل کی فضا ہے اور اس فضا میں باوجود محدود ہونے کے ایک ایسی وسعت اور ہمہ گیری ہے جس کی مثال کہیں اور نہیں مل سکتی۔ بظاہر غزل کی علامتیں بہت معمولی ہوتی ہیں۔ اور شاید اس لیے بعض لوگ غزل کو صرف ان

علامتوں کا گورکھ دھندا سمجھ بیٹھتے ہیں۔ لیکن حقیقت بالکل اس کے برعکس ہے۔ یہ علامتیں صرف الفاظ نہیں ہیں۔ ان کے اندر مفاہیم و معانی کی دنیائیں ہیں۔ ان پر جتنا بھی غور کیا جائے ان میں تہہ داری کی خصوصیات اجاگر ہوتی جاتی ہیں اور جو لوگ ان سے دلچسپی رکھتے ہیں انھیں یہ اشارے صرف الفاظ کا مجموعہ ہی نہیں معلوم ہوتے، بلکہ ان کی ہر تہہ میں نئے مفاہیم اور نئے معانی چھپے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس صورت حال کو پیدا کرنے میں تخیل بھی مدد و معاون ہوتا ہے اور جذبہ بھی۔

تخیل اور جذبے ہی کا یہ اثر ہوتا ہے کہ غزل میں یہ علامتیں اور اشارے اپنے اصل معنوں کو برقرار نہیں رکھتے۔ بلکہ مجازی معنوں سے وابستہ ہوجاتے ہیں اور اُن سے جذباتی وابستگی رکھنے والے افراد کو اسی مجازی رنگ میں دیکھتے ہیں۔ چنانچہ غزل میں گل کبھی بھی گل نہیں رہتا۔ محبوب کی ایک علامت بن جاتا ہے۔ بلبل صرف بلبل نہیں باقی رہتا ایک عاشق کا روپ اختیار کرلیتا ہے، جس کے پیش نظر زندگی کا سب سے اہم مقصد یہ ہوتا ہے کہ وہ گل پر اپنی جان کو نچھاور کردے اور پھر اس سلسلے میں جتنے واقعات بھی پیش آسکتے ہیں، پیش آتے ہیں۔ یہی حال شمع اور پروانے کا ہوتا ہے۔ شمع صرف محفل کو اپنے نور سے زرنگار کرنے والی شمع ہی نہیں رہ جاتی، وہ محبوب کی ایک علامت بن جاتی ہے اور پروانہ صرف پتنگا ہی باقی نہیں رہتا بلکہ ایک عاشق صادق کا روپ اختیار کرلیتا ہے۔ اور اس کی زندگی کی سب سے بڑی خواہش یہ ہوتی ہے کہ وہ شمع کی آگ میں جل کر اپنے آپ کو فنا کی نیند سلادے۔ چنانچہ وہ یہی کرتا ہے۔

اسی طرح آشیانہ غزل میں صرف اس مقام ہی کو نہیں کہتے ہیں جہاں کوئی پرندا بسیرا لیتا ہے، بلکہ وہ ایک ایسی جگہ کی علامت ہے جہاں کوئی اطمینان اور سکون سے رہ سکتا ہو اور جس سے اس کو ایک جذباتی وابستگی ہو اور پھر ساقی، شراب، جام اور صراحی کی علامتیں ہیں جن کی وسعت کا کوئی ٹھکانہ ہی نہیں ہے۔ ساقی شراب پلانے والا ہی نہیں ہے، اس دنیا میں کیف و سرور بہم پہنچانے والے کی ایک علامت ہے۔ وہ ایک مرشد و رہنما بھی ہوسکتا ہے۔ اس کو محبوب

اور معشوق بھی کہہ سکتے ہیں اور جس شراب سے وہ ساقی گری کرتا ہے وہ سچ مچ کی شراب نہیں اس کے علاوہ بھی بہت کچھ ہوتی ہے۔ اس کو معرفت کی شراب بھی کہا جاسکتا ہے اور معرفت کی نوعیتیں مختلف ہوسکتی ہیں۔ خدا کی معرفت سے لے کر مادی زندگی کی معرفت تک کا احساس اس میں پوشیدہ ہوسکتا ہے۔ اور جام وصراحی اور اس طرح کی دوسری چیزیں اس کے لوازم ہو سکتے ہیں۔ غرضیکہ اس طرح ان علامتوں اور استعاروں کی وسعتوں کا کوئی ٹھکانہ نہیں ہوتا۔ ان سب کے پیچھے کچھ مانے ہوئے واقعات ہوتے ہیں۔ کچھ جانی بوجھی داستانیں ہوتی ہیں اور انھیں کو سامنے رکھ کر غزل سے دلچسپی لینے والے کا تخیل آسمانوں کی رفعتوں تک جا پہنچتا ہے اور اس طرح وہ اپنی ایک دنیا خود پیدا کرتے ہیں۔ یہی غزل کی دنیا ہے۔ یہ علامتیں اور اشارے اور ان سے افراد کی جذباتی وابستگی اس دنیا کی تعبیر وتشکیل میں بڑا نمایاں حصہ لیتی ہیں۔

حواشی

۱۔ عبادت بریلوی، غزل اور مطالعۂ غزل، ص۴۵۴

۲۔ ایضاً، ص۴۵۷

۳۔ Encyclopeida Britanica, p. 701, 1965 edition

۴۔ علامت کا تصور، ابن فرید مشمولہ: علامت نگاری، مرتب اشتیاق احمد، بیت الحکمۃ، لاہور، ۲۰۰۵، ص۶۰

۵۔ انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص۲۳

۶۔ انیس اشفاق، غزل کا نیا علامتی نظام، مشمولہ علامت نگاری، ص:۱۹۱

۷۔ انیس اشفاق، غزل کا نیا علامتی نظام، علامت نگاری، مرتب اشتیاق احمد، ص۲۰۳

۸۔ مظفر شہ میری، اردو غزل کا استعارانہ نظام، ص۱۵

۹۔ بحر الفصاحت، عبدالغنی، بحوالہ امین اشفاق، ص۴۳

۱۰۔ بحوالہ انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص۵۰

۱۱۔ انیس اشفاق، ص۵۲

۱۲۔ بحوالہ ڈاکٹر مظفر شہ میری، ص۲۲

۱۳۔ مظفر شہ میری، ص۲۳

۱۴۔ الطاف حسین حالی، مقدمہ شعر و شاعری، مکتبہ جامعہ لمیٹیڈ، نئی دہلی، ۱۹۸۰، ص۱۶۹

۱۵۔ بحوالۂ مظفر شہ میری، ص۲۶

۱۶۔ جمیل جالبی، بحوالہ مظفر شہ میری، ص۳۹

۱۷۔ مظفر شہ میری، ص ۵۷

۱۸۔ انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، ص ۳۵

۱۹۔ ایضاً، ص۴۰

۲۰۔ ایضاً، ص۱۱۹

۲۱۔ ایضاً، ص۱۶۴

۲۲۔ ایضاً، ص ۱۸۷

باب دوم

محبوب کا متصوفانہ تصور

(الف) عشق حقیقی اور اس کی جہتیں

عشق زندگی کا مرکز ومحور ہے۔ عالم رنگ وبو میں جو کچھ نظر آتا ہے وہ مختلف عناصر کے باہمی ربط وکشش سے بنتا ہے اور قائم رہتا ہے۔ لیکن مختلف اشیا میں اس ربط وکشش کے مختلف مدارج ہیں۔ عشق کی یہ کشش کہیں شعوری ہے کہیں نیم شعوری اور کہیں غیر شعوری۔ انسان چوں کہ ذی شعور مخلوق ہے اس میں عشق کی کشش کا وجدان کسی حد تک شعوری بھی ہے جس کا اثر جذبہ واحساس کی شکل میں ہوتا ہے۔

جہاں تک شاعری کا سوال ہے ابتدا سے ہی تصوف شاعری کا اہم جز رہا ہے۔ اور اس کا رواج اس قدر عام ہو گیا اور شاعری کے لیے تصوف نے اس درجہ اہمیت اختیار کر لی کہ اس کے بغیر شاعری کا تصور ممکن نہیں رہا اور یہ مثل مشہور ہو گئی کہ '' تصوف برائے شعر گفتن خوب است۔''

غزل میں عشق مجازی یا جنسی محبت کے طرف داروں نے یہ دلیل پیش کی کہ محبت ایک فطری جذبہ ہے، ہر انسان کو اس سے سابقہ پڑتا ہے اور یہ جذبہ تمام دوسرے جذبوں پر حاوی ہے اس لیے غزل میں اگر اس کا اظہار ہوتا ہے تو یہ ایک فطری عمل ہے اور غزل میں صرف انھیں جذبات کو ہی جگہ ملنی چاہیے۔

ان دلائل کے مقابلے میں جب ہم عشق حقیقی کے طرفداروں کی رائے پر نظر ڈالتے ہیں تو ایسا محسوس ہوتا ہے کہ یہ لوگ عشق حقیقی کو ہی اہم مانتے ہیں۔ ان کے خیال میں جذبے کی سچائی

اور خلوص عشق حقیقی میں ہی ممکن ہے۔شبلی نے فارسی غزل کے دور اول کا جائزہ لیتے ہوئے لکھا ہے کہ غزل نے ایک مدت تک کوئی نمایاں ترقی نہیں کی کیوں کہ اس دور میں قصیدہ کو بڑی اہمیت حاصل ہوگئی تھی، غزل کی ترقی دراصل تصوف کی وجہ سے ہوئی، وہ لکھتے ہیں:

> ''غزل کی تحریک عشق و محبت کے جذبات سے ہوتی ہے لیکن ایران میں مدت تک جنگی جذبات کا زور رہا، غزل کی تاریخ تصوف سے شروع ہوتی ہے، تصوف کا تعلق تمام تر واردات اور جذبات سے ہے اور اس کی تعلیم کی پہلی ابجد عشق و محبت ہے۔تصوف کی ابتدا اگر چہ تیسری صدی کے آغاز میں ہوئی، لیکن پانچویں صدی اس کے اوج شباب کا زمانہ ہے، اور یہی زمانہ غزل کی ترقی کا پہلا نو روز ہے۔[1]''

صوفی چونکہ اس دنیا کو حقیقت کا عکس مانتے ہیں اور عکس حقیقت کی بہ نسبت نا کامل اور زوال آمادہ ہوتا ہے اس لیے ان کے لیے اس کی کشش بھی حقیقت کے مقابلے میں کم ہوتی ہے۔شبلی نعمانی نے عشقیہ شاعری کے لیے عشق حقیقی کو ضروری قرار دیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ فارسی کی عشقیہ شاعری کا مرتبہ اگر بلند ہے تو اس کی خاص وجہ تصوف ہے۔ چونکہ اور دوسری زبانوں میں تصوف کا رواج نہیں اس لیے ان زبانوں میں بلند پایہ عشقیہ خیالات مشکل سے ملتے ہیں۔

عشق حقیقی جب غزل کا موضوع بنتا ہے تو لا محالہ تصوف اور اس کے متعلق تمام کیفیات، مدارج، اجزا اور مسائل غزل میں شامل ہو جاتے ہیں۔تصوف کا اخلاق اور فلسفہ سے بھی گہرا تعلق ہے اس لیے جب ہم عشق حقیقی کو غزل کا موضوع قرار دیتے ہیں تو غزل کا دائرہ کافی وسیع ہو جاتا ہے اور اس میں تصوف، فلسفہ اور اخلاقیات کی ایک وسیع دنیا سما جاتی ہے۔

گویا اگر ہم عشق کو خانوں میں تقسیم نہ کریں اور مجازی اور حقیقی کی تفریق مٹا کر دونوں کو

غزل میں شامل سمجھیں تو غزل زندگی اور اس کے تمام تر پہلوؤں پر حاوی ہو گی اور اس کے موضوعات میں بہت تنوع ہوگا۔

اردو غزل کے تصور عشق سے بحث کرتے ہوئے اس کے تہذیبی اور سماجی تناظر پر نظر رکھنا نہایت ضروری ہے اور غزل سے متعلق کسی قسم کی گفتگو کرنے سے پہلے یہ بات اچھی طرح ذہن نشین کر لینی چاہیے کہ بقول گوپی چند نارنگ:

> ''غزل کے شرارۂ معنوی کا تعلق اس ذہنی شعلے سے ہے جو اسلامی اور ہندوستانی تہذیبوں کے اختلاط سے پیدا ہوا۔ اس شرارہ کی تب و تاب قائم رکھنے میں سب سے زیادہ مدد اسلامی تصوف سے ملی۔ اردو غزل نے تصوف کی گود میں آنکھ کھولی اور وہ حال و قال کی محفلوں اور صوفیوں اور درویشوں کی صحبتوں میں پروان چڑھی۔ چنانچہ غزل کے تصور عشق کی نوعیت سمجھنے کے لیے سب سے پہلے ہمیں یہ دیکھنا چاہیے کہ اسلامی تصوف میں سب سے زیادہ وقعت عشق حقیقی کو حاصل تھی لیکن اس کے لیے عشق مجازی کی اہمیت پر جو زور دیا جاتا ہے اس کی تہذیبی اور نظریاتی نہج کیا ہے[۲]۔''

اسلام میں گہرے مذہبی احساس کی بنا پر اخلاقی قوانین بھی سخت بنائے گئے ہیں اور انسانی جذبات کو قابو میں رکھنے کے لیے ان پر طرح طرح کی پابندیاں عائد کی گئیں۔ جنسی عشق کے برملا جذبات اسلام کے مذہبی مزاج کے خلاف تھے اور انھیں قابو میں رکھنے کے لیے پردہ کی پابندی تھی۔ شادی کے ادارے سے باہر جنسی جذبات عشق اسلامی معاشرے کی سماجی اقدار میں کوئی حیثیت نہ رکھتے تھے بلکہ انھیں شجر ممنوعہ قرار دیا گیا۔ شرفا میں اس قسم کا لگاؤ گری نگاہوں سے دیکھا جاتا تھا اور اس کی سخت سے سخت مذمت کی جاتی تھی۔ خاندانی عزت و وقار کا مسئلہ الگ تھا۔ چنانچہ اس دباؤ کا ذہنی اور جذباتی ردعمل عشق و رسوائی اور رندی و سرمستی کے اعلان کی

شکل میں ہوا، جس نے رفتہ رفتہ تصوف کے راستے سے روحانیت کے لبادے میں سماجی قبولیت حاصل کرلی اور عشق میں دیوانگی، ذلت ورسوائی باعث افتخار ٹھہری۔ عشق حقیقی کے لیے عشق مجازی اور اس کی مختلف کیفیتوں پر زور دینا معاشرے کا عام رنگ اور رندی و رسوائی پر فخر کرنا، ذلت نفس نیز مظہر پرستی کو کھلے بندوں اختیار کرنا ایک اعتبار سے سخت گیر اخلاقی ضابطے کے جبر کے خلاف بغاوت تھی۔

تصوف میں مذہبی فرقہ کی ظاہر پرستی اور جبری اخلاقی شکنجوں کی سخت گیری کے خلاف جو آواز بلند کی گئی آگے چل کر وہ شریعت اور طریقت کی آویزش کی شکل میں ظاہر ہوئی۔ یہ آویزش مسلمانوں کے ہندوستان آنے کے بعد یہاں کی فضا کے اثر سے اور زیادہ شدید ہوگئی۔

> ''ہندوستانی ملکی روح اپنے شدت احساس اور جوش جذبات کی وجہ سے جبری اخلاق کی پابندیوں کو خواہ وہ کیسی ہی سخت کیوں نہ ہوں کبھی خاطر میں نہیں لائی۔ ہندوستان میں اخلاق کا بنیادی ڈھانچہ لوچدار اور نسبتاً اختیاری نوعیت کا ہے۔ چنانچہ ہندوستانی مزاج کے اثر سے تصوف میں رسمی اخلاق سے بغاوت کا جذبہ اور نمایاں ہوگیا۔ جذب و سرور اور سماع علما کی شدید مخالفت کے باوجود عوام کی سطح پر عبادت کا حصہ بن گئے۔ اکابرین نے مجازی عشق کے غیر شرعی ہونے پر جتنا زور دیا عوامی سطح پر صوفیوں نے اسے اتنا ہی اپنایا۔ ہندوستان کی خانقاہیں ڈوم، کوبوں، کنچنیوں اور گانے بجانے والوں سے اکثر آباد رہتی تھیں۔ قوالی کا رواج نہ عرب میں تھا نہ ایران میں۔ اس کا چلن خاص ہندوستان میں ہوا۔ حال و قال کی محفلوں اور ہندوؤں کے بھجن کیرتن میں جو در پردہ رشتہ ہوسکتا ہے اس کا تصور کرنا ناممکن نہیں [۳]۔''

اسلامی تصوف میں ہندوستان کی فضا کے اثر سے جو تبدیلیاں آئیں وہ جمالیاتی سطح پر

زیادہ بھرپور اور مکمل شکل میں ملتی ہیں۔ جمالیاتی شعور مذہبی شعور کی بہ نسبت زمان و مکان کے اثرات جلدی قبول کرتا ہے۔ چنانچہ مجازی عشق کے ذریعے حقیقی عشق کے درجے تک پہنچنے کا تصور تصوف کی مذہبی سطح کی بہ نسبت شعر و ادب کی جمالیاتی سطح پر ہندوستانی مزاج سے اتنا گہرا متاثر ہوا کہ بڑی حد تک اس کے بنیادی احساس عشق سے ہم آہنگ ہوگیا۔ ہندوستانی کلچر میں معرفت حق کے لیے خودی کو غیر خودی میں جذب کردینے کے تصورات پہلے سے موجود تھے۔ ہندوستانی فنون لطیفہ سے تصدیق ہوتی ہے کہ ہندوستانی ذہن نے جنسی محرکات کو اعتدال پر رکھنے کے لیے جنسی جذبے کی طرح طرح سے تقدیس کردی تھی۔ ہندوستان میں یہ بات شروع ہی سے محسوس کرلی گئی تھی کہ شدید جنسی جبلت کسی قسم کے جبری اخلاق کی گرفت میں نہیں لائی جاسکتی۔ چنانچہ اس کے جذباتی پہلو میں روحانیت کی آمیزش کرکے اسے اعلیٰ اور ارفع بنادیا گیا۔ مادیت اور روحانیت کا یہ امتزاج ہندو مذہب اور ہندوستانی فنون لطیفہ کا بنیادی محرک ہے۔ یہاں عشق مجازی کا تصور کسی بھی زمانے میں مذموم یا قابل اعتراض نہیں سمجھا گیا بلکہ اس کی سماجی حیثیت کے ساتھ ساتھ اس کی اس روحانی معنویت کا راستہ ہمیشہ کھلا رکھا گیا جو خودی کو غیر خودی میں جذب کرنے کے ماورائی امکانات پیدا کرتی ہے۔ ہندوستانی مصوری اور سنگ تراشی کا بنیادی محرک بھی عشق کا یہی تصور ہے۔ مندروں کے مجسمے ہوں یا اجنتا، ایلورا، کھجوراہو اور امراوتی کی مصوری اور سنگ تراشی کے شاہکار ہوں، جنس لطیف کا تصور کہیں بھی عریانی یا فحاشی کا نہیں بلکہ ہر جگہ اس کی حیثیت فطرت کے اس مقدس مظہر کی ہے جس کے حسن و جمال کی کشش خود کو غیر خود میں ضم کرنے کے لیے ایک معمل کا کام دیتی ہے۔ اسلامی تصوف میں بھی عشق مجازی کا تصور اس حیثیت سے رفتہ رفتہ مضبوط ہوگیا کہ کافی بالذات خودی کو غیر خودی کی طرف مائل کرکے جذب کی کیفیت پیدا کی جائے۔ اسلام میں چوں کہ پردے کی سخت پابندی تھی اور عورتوں کا برملا ذکر مذموم سمجھا جاتا تھا اس لیے تصوف میں امردہی کو مثال قرار دیا گیا۔ چنانچہ فارسی غزل کا جمالیاتی احساس بڑی حد تک مظہر پرستی کی دین ہے۔

ہندوستان آنے کے بعد تصوف میں مظہر پرستی کی روشنی تو کچھ کچھ باقی رہی لیکن جمالیاتی شعور سے امرد پرستی بڑی حد تک خارج ہوگئی کیوں کہ ہندوستانی ذہن جنس کے تصور کو مذموم یا ممنوع قرار نہیں دیتا۔ چنانچہ اردو غزل میں عشق کے جو تصورات کارفرما رہے ہیں ان کے بارے میں بنیادی بات یہ ہے کہ وہ تصورات خواہ عشق حقیقی کے ہوں خواہ عشق مجازی کے ان کا تعلق امرد پرستی سے بہت کم اور مجازی عشق کی فطری انسانی روش سے زیادہ ہے۔

قدیم اردو شاعری کا بغور تجزیہ کرنے سے معلوم ہوگا کہ اس میں تصور عشق کی چار مختلف کیفیتیں کارفرما رہی ہیں۔ پہلی صورت وہ ہے جہاں شاعر کی شخصیت اور اس کا کلام تصوف کے اصلی اور حقیقی رنگ میں ڈوبا ہوا ہے۔ شاعر نہ صرف صوفیانہ اصول وعقائد پر پورا پورا ایمان رکھتا ہے بلکہ اپنے ضبط نفس اور تہذیب باطن کی بدولت ان روحانی مدارج سے گذر چکا ہے جن کے بعد دنیا اور اس کے علائق پر ایک ہمہ گیر بصیرت حاصل ہوجاتی ہے اور عشق کا دائرہ ایسا وسیع ہوجاتا ہے کہ نہ عاشق کی قید رہتی ہے نہ معشوق کی۔ موجودات کی ہر شے عشق کے ایک ہمہ گیر سلسلے میں منسلک نظر آتی ہے۔ اس قسم کی شاعری میں نظر چوں کہ عالم امکان سے عالم باطن کی طرف راجع رہتی ہے، معشوق کہیں کہیں ذہنی تجرید یا خیالی پیکر بن کر سامنے آتا ہے۔ اس کے باوجود یہ تصور عشق اپنے اندر بڑی وسعت اور گہرائی رکھتا ہے کیوں کہ اس میں شاعر کے باطنی تجربے سے اس کی شاعری کا رشتہ کہیں الگ نہیں ہونے پاتا۔

اردو غزل میں زیادہ تعداد ان شاعروں کی ہے جو تصوف کے اصلی حقیقی پہلو سے نہیں بلکہ اس کے روایتی مجازی پہلو سے متاثر ہوئے۔ یہ دوسری طرح کے شعرا جو تصوف کے روایتی پہلو سے متاثر ہوئے وہ بظاہر تصوف کا دم بھرتے ہیں لیکن دراصل تعینات کی حد یعنی اپنے معشوق کے ارضی وجود سے آگے نہیں بڑھ سکتے اور اس کی الفت اور درد و سوز کو سرمایۂ حیات سمجھ کر اپنے سینے سے لگائے رہتے ہیں۔ ان شاعروں کے یہاں تصوف کے مضامین تو بندھے ملیں گے لیکن ان کی زندگی سے ان متصوفانہ مضامین کا تعلق برائے نام ہے۔ وہ دوسروں کی دیکھا دیکھی

رواجاً عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دیتے تو ہیں، لیکن واقعہ یہ ہے کہ ان کا تصورِ عشق نرا مجازی اور زمینی ہے۔ میرؔ اور سوداؔ کے ہم عصر شعرائے دہلی کے زمانے میں عشق کا یہ تصور خاص طور پر نمایاں ہے۔ تصوف کا اتنا اثر ان شاعروں پر ضرور ہوا کہ مجاز کے جلووں اور گھاتوں کا ذکر کرتے ہوئے یہ شائستگی اور متانت کو ہاتھ سے جانے نہیں دیتے۔ ان کی اہم خصوصیات ان کا گہرا خلوص، چوٹ کھائے ہوئے دل کا انداز اور درد و سوز میں ڈوبی ہوئی دھیمی آواز ہے۔ ان کے عشق میں جنس کی خوبو ہے۔ ان کا تصورِ عشق انسان کے فطری تقاضوں کا احترام کرتا ہے لیکن پر آشوب سیاسی اور معاشی ماحول کے اثر سے اس کی فضا خاصی محدود ہو کر رہ گئی ہے اور وہ محبوب کے جسمانی تصور سے ترفع پا کر حیات و کائنات کا احاطہ نہیں کر سکتا بلکہ زندگی کے ہر غم کو ذاتی غمِ عشق میں تحلیل کر لیتا ہے۔ چنانچہ عشق کا یہ تصور وسیع تر عشق کے تمام پہلوؤں کو حاوی نہیں بلکہ اس کے صرف ایک پہلو یعنی ہجر نصیبی اور جگر برگشتگی کو اجاگر کرتا ہے۔ مگر یہ اظہار بھی اس خوبی اور خوش اسلوبی سے ہوا ہے کہ یہ شاعری اعلیٰ ترین عشقیہ شاعری کے قریب قریب پہنچ گئی ہے۔

اردو کی اعلیٰ ترین عشقیہ شاعری تصوف سے اثر تو لیتی ہے لیکن اس کو مجاز و حقیقت کی روایتی اصطلاحوں میں اسیر نہیں کیا جا سکتا۔ اس میں عشق کی تمام تر شانیں ملتی ہیں اور تصوف کے اثرات کی نوعیت رسمی اور روایتی نہیں بلکہ کفر و ایمان کی قیود و رسوم سے بلند تر یہ عشقیہ شاعری خالصتاً تہذیبی اور تخلیقی نوعیت کی ہے۔ ہر چند کہ عشق کا جذبہ یہاں بنیادی طور پر انسانی اور مجازی ہے، اس میں جنس کی مہک بھی ہے اور خالص عشق و محبت کی آرزوئیں اور تمنائیں بھی۔ لیکن یہاں تصوف کا اثر رسمی یا محدود نوعیت کا نہیں بلکہ شاعر کی شخصیت اپنی انفرادیت کے زور سے تصوف کے مروج اصولوں میں رد و بدل کر کے انھیں اپنے تخلیقی مزاج سے ہم آہنگ کر لیتی ہے اور عشق کے اس وجدان کا شعور حاصل کر لیتی ہے جو فقط ذات تک محدود نہیں۔ یہاں عشق کا تصور اپنے ارضی پہلو کے ساتھ ساتھ ایک لامحدود اور بے نام روحانی ماہیت بھی رکھتا ہے اور

زندگی کے مادی اور غیر مادی یعنی مابعد الطبیعاتی تمام پہلوؤں کو محیط ہے۔ عشق کا یہ تصور نہ صرف ہمہ گیر ہے بلکہ حیات و کائنات پر بصیرت کی نظر بھی ڈالتا ہے اور شکست و یاس کا جذبہ پیدا نہیں ہونے دیتا۔ غم کا عنصر یہاں بھی ہے لیکن یہ محدود قسم کا ذاتی غم نہیں بلکہ اس میں غم جاناں اور غم دوراں کی تفریق مٹ جاتی ہے۔ ہمارے شاعروں میں اس قسم کا ہمہ گیر اور آفاقی عشق میرؔ اور غالبؔ کے یہاں ملتا ہے۔

چوتھی قسم ایسی عشقیہ شاعری کی ہے جو تصوف کے اثرات سے یکسر بے نیاز اور آزاد ہے۔ اس میں عشق کا جذبہ عاشقانہ کم اور بوالہوسانہ زیادہ ہے۔ یہ رنگ اکثر ہمارے لکھنوی شعرا کی غزل میں نمایاں ہے۔ اس کے برعکس اس زمانے میں دہلی کے بعض شعرا مثلاً مومن اور شیفتہ فطری عشق کے بیان میں ضبط و توازن کو بڑی خوبی سے نبھاتے رہے۔

اردو شاعری کی ابتدا تصوف کے ان رجحانات سے ہوئی تھی جن میں عشق مجازی کو عشق حقیقی کا زینہ قرار دیا جاتا تھا اور جن میں تصوف کا رنگ اپنی اصلیت کے ساتھ نمایاں ہے۔ باطنی قوتوں کی تہذیب سے روحانی مکاشفات کے مدارج طے کرنا اور ایسی بصیرت پیدا کر لینا کہ تمام موجودات، وحدت کے ایک رشتے میں پروئے ہوئے نظر آئیں اور زندگی باہمہ اور بے ہمہ کا مصداق ہو جائے ہر کس و ناکس کا کام نہیں۔ اردو شاعری میں ایسی برگزیدہ ہستیاں گنی چنی ہیں۔ ہماری نظر میں سراج اورنگ آبادی، خواجہ میر دردؔ، شاہ نیاز بریلوی اور آسیؔ غازی پوری نمایاں طور پر ایسے شاعر ہیں جن کی شاعری کا اصلی رنگ عشق حقیقی کا ہے۔ ان کے ہاں بھی اپنی اپنی انفرادیت کی بنا پر حقیقی عشق کی روحانی کیف و سرمستی اور رموز و نکات کے بیان کرنے کے اسالیب باہم مختلف ہیں۔ خواجہ میر دردؔ اس رنگ کے امام ہیں۔ ان کے کلام میں انوار و اقدار اور عشق حقیقی کی سچی زمزمہ سنجیاں ملتی ہیں:

جگ میں آکر ادھر ادھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا

جان سے ہو گئے بدن خالی
جس طرف تو نے آنکھ بھر دیکھا
ان لبوں نے نہ کی مسیحائی
ہم نے سو سو طرح سے مر دیکھا

☆

ارض وسماں کہاں تیری وسعت کو پا سکے
میرا ہی دل ہے وہ کہ جہاں تو سما سکے
قاصد نہیں یہ کام ترا اپنی راہ لے
اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے

دردؔ

نہیں ہے تاب مجھے سامنے ترے جاناں
کہاں سراج کہاں آفتاب عالم تاب

☆

خبر تحیر عشق سن نہ جنوں رہا نہ پری رہی
نہ تو تو رہا نہ تو میں رہا جو رہی سو بے خبری رہی

سراؔج اورنگ آبادی

تصوف میں اس قسم کے عشق حقیقی کا زینہ مجاز قرار دیا جاتا ہے۔ اس مسلک کا نظریاتی پہلو یہ ہے کہ عشق دراصل ایک جذبہ ہے اور جذبہ تجرید نہیں ہوسکتا۔ جس طرح نفرت کسی کی نفرت ہوتی ہے اسی طرح عشق بھی کسی کا عشق ہوتا ہے جس کے لیے کسی نہ کسی قسم کے معروض کی ضرورت ہے تاکہ خودی غیر خود سے وابستہ ہوکر اپنے سے ماورا ہوسکے۔ اگر یہ معروض خیالی پیکر یا ذہنی نقش ہے تو وابستگی کا جذبہ بھی زیادہ دیر نہیں قائم رہے گا۔ چنانچہ تصوف میں عشق مجازی کی

اہمیت اس لیے ہے کہ مظہر کی محبت کی نسبت سے وابستگی بھی زیادہ گہری ہوگی اور خودی عارفانہ بصیرت پیدا کرنے کے لیے اپنی تکمیل کی منزلیں جلد سے جلد طے کر سکے گی۔ پھر یہ کہ حسن و جمال کا اصل سرچشمہ مشاہد حقیقی ہے۔ مجازی مظہر تو فریب نظر ہے اور اس میں حسن کی جو کیفیت محسوس ہوتی ہے وہ شاہد ازلی کے حسن کا پرتو ہے لیکن اس راہ کی اپنی پیچیدگیاں ہیں۔ تصوف کے ہمیشہ دو پہلو رہے ہیں۔ ایک جو شریعت کو طریقت سے الگ نہیں جانتا اور ہر چشم کے شرعی احکام کی پابندی لازمی سمجھتا تھا اور دوسرا جو طریقت کو ترجیح دیتا تھا۔ اگر شرعی احکام کی مخالفت نہیں تو ان سے کوئی خاص رغبت بھی نہیں رکھتا تھا۔ ہندوستان میں زیادہ فروغ اس دوسری قسم کے تصوف کو ہوا۔ ہندوستانی مزاج چوں کہ سخت پابندیوں اور جبری اخلاقی بندشوں کے حق میں نہیں ہے اس لیے اردو شاعری بھی دوسری قسم ہی کے تصوف سے زیادہ متاثر رہی اور اس میں عشق کے لیے عشق مجازی پر ہمیشہ زور دیا گیا۔ اردو کے صوفی شاعروں میں سے درد کے ہاں مجاز کا رنگ نسبتاً زیادہ نمایاں ہے اور اسی اعتبار سے ان کی شاعری میں لطف واثر اور کیف و سرور بھی زیادہ ملے گا۔

یہی پیغام درد کا کہنا
گر کوئی کوئے یار میں گذرے
کون سی رات آن ملیے گا
دن بہت انتظار میں گذرے

☆

بے وفائی پہ اس کی دل مت جا
ایسی باتیں ہزار ہوتی ہیں

درد

معتقدین شعرائے دہلی کے دور میں صوفیانہ عقائد عوام و خواص میں بڑی وسعت سے

رائج تھے۔ تصوف اس زمانے میں اخلاق اور فکری بلندی کا معیار سمجھا جاتا تھا۔ بلند مذاقی، بلند نظری اور علمیت سب پر اس کی گہری چھاپ تھی۔ وحدت وجود، ہمہ اوستی یا ویدانتی، فنا فی اللہ، فنا فی البقا، تزکیہ نفس وغیرہ نظریات ہندو مسلمان دونوں مذہبوں کے لوگوں میں ہر دل عزیز تھے۔ مذہب اور اخلاق کے ساتھ ساتھ شعر و ادب بھی اس رنگ میں رنگے ہوئے تھے۔

ہر چند کہ تصوف زندگی کے ہر شعبے پر چھایا ہوا تھا، تاہم خواجہ میر دردؔ اور ان جیسے چند اکابرین کو چھوڑ کر زیادہ تر شعرا کا رشتہ تصوف سے رسمی اور روایتی نوعیت کا تھا۔ حق بات یہ ہے کہ تصوف اس زمانے میں بطور فیشن اختیار کیا جاتا تھا اور اکثر شاعر ان مضامین کی تقلید رسماً اور رواجاً کرتے تھے۔ مثل مشہور تھی ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است''۔

تصوف کو عملی طور پر اپنانے کے لیے خاص قسم کی ذہنی تعلیم اور باطنی تربیت کی ضرورت ہوتی ہے جسے ہر شخص نہیں نبھا سکتا۔ اس دور کے شاعر تصوف سے لگاؤ تو رکھتے تھے لیکن یہ ان کی عملی زندگی کا جزو نہیں تھا۔ چنانچہ ان کی غزل میں تصوف کی جھلک تو ہے مگر خواجہ میر دردؔ یا سراجؔ کی طرح یہ ان شاعروں کا اصلی رنگ نہیں۔ ان کی عشقیہ شاعری کا اصلی عالم مجازی ہے:

ہمارا جان گیا ہم نے آہ بھی نہ کیا
یہ کیا غضب ہے کہ تم نے نگاہ بھی نہ کیا

حاتمؔ

ناوک نے تیرے صید نہ چھوڑا زمانے میں
تڑپے ہے مرغ قبلہ نما آشیانے میں

☆

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

سوداؔ

اس دور کی عشقیہ شاعری کا ذکر کرتے ہوئے گوپی چند نارنگ فرماتے ہیں:

''اس دور کی عاشقانہ شاعری پر تصوف کا بلاواسطہ یہ اثر ہوا ہے کہ شاعر مجاز کے راز و نیاز کا ذکر کرتے ہوئے ایک خاص حد سے آگے قدم نہیں رکھتے اور شائستگی اور متانت کو کسی قیمت پر بھی ہاتھ سے نہیں جانے دیتے۔ محبوب کے مجازی رنگ روپ اور نک سک کے بیان ان کے ہاں نہ ہونے کے برابر ہے۔ سب کچھ ایمائیت اور رمزیت کے پردے میں بیان ہوتا ہے[۴]۔''

تصوف کی پیدائش اور فروغ کے بارے میں بہت سی قیاس آرائیاں ہوچکی ہیں۔ مثلاً براؤن نے اس سلسلے میں چار اہم نظریوں کا حوالہ دیا۔ ان میں سے ایک تو یہ ہے کہ تصوف دراصل رسول اکرمؐ کے ارشادات سے ماخوذ ہے۔ دوسرا یہ کہ تصوف سامی مذہب کے خلاف ایک آریائی ردعمل ہے۔ تیسرا یہ کہ اس پر نو افلاطونیت کے اثرات مرتسم ہیں اور آخری یہ کہ تصوف نے ایران کی سرزمین سے جنم لیا ہے۔ دوسری طرف نکلسن کا موقف یہ ہے کہ ان میں سے ہر مکتبہ فکر میں سچائی کی رمق موجود ہے۔ وزیر آغا کے الفاظ میں:

'' دراصل جب تک ایک وسیع تاریخی اور ثقافتی پس منظر کو ملحوظ نہ رکھا جائے کسی تحریک یا مکتبۂ فکر کے آغاز کا عمل نظروں سے پوشیدہ ہی رہتا ہے۔ مثلاً تصوف کے بارے میں یہ بات قابل غور ہے کہ آٹھویں اور نویں صدی عیسوی میں اس کی نمو دراصل اس کا احیا ہے آغاز نہیں۔ اس کی ابتدائی کڑیاں تو آٹھویں صدی قبل از مسیح کے لگ بھگ وجود میں آئی تھیں۔ یہ وہ زمانہ تھا جب آریا غیر آریا سے متصادم ہو چکے تھے اور تصادم کے گرد وغبار کے ہٹتے ہی انسان کی روحانی بنیادیں استوار ہونا شروع ہوگئی تھیں۔ ہندوستان میں یہ اپنشدوں اور بدھ مت اور جین مت کا زمانہ تھا۔ ایران میں زرتشت اور

متھرا ازم کا، یونان میں یونانی مفکرین اور فلسطین میں ایلیجا، جریا وغیرہ پیغمبروں
کا۔ ان تمام مکاتب فکر میں مکانی بعد کے باوجود انفرادیت کا وہ میلان ملتا ہے
جو خالص ارضی معاشرے سے منحرف ہونے کا میلان ہے[۵]۔''

اٹھارہویں صدی کے ہندوستان پر نظر ڈالیں تو ایک بے اطمینانی کی کیفیت مسلط دکھائی دیتی ہے۔ سلطنت مغلیہ کی کمزوری، مرہٹوں، سکھوں، انگریزوں، روہیلوں کی یلغار، نادرشاہ اور احمد شاہ ابدالی کے حملے، دہلی کا قتل عام، جنگ پلاسی کی شکست، روہیلہ سردار کے ہاتھوں شاہ عالم ثانی کی ہتک اور اسی قسم کے بیسیوں دوسرے واقعات نے ملک میں انتشار اور طوائف الملوکی کی فضا قائم کردی تھی اور ایک مستقل خوف نے عوام کے ذہنوں میں فنا، بے ثباتی اور بے اطمینانی کی کیفیت پیدا کردی تھی۔ یہی وجہ تھی کہ لوگوں نے تصوف کی گود میں پناہ حاصل کی۔ جیسا کہ وزیر آغا فرماتے ہیں:

''ان حالات میں اگر ایک طرف شعرا کے یہاں احساس زیاں ابھرا اور انھوں نے گہری یاس اور غم کا اظہار کیا تو دوسری طرف دکھ، خوف اور جسمانی عذاب سے فرار حاصل کرنے کے لیے خالص تخیل کا سہارا بھی لیا اور اپنے لیے ایسی خیالی جنت پیدا کرنے کی کوشش کی جس کا زمین سے تعلق بہت کم تھا۔ فرار اور تیاگ کے اس عمل ہی کا نتیجہ تھا کہ غزل کے شاعر نے تجریدی رنگ کو اپنایا اور ایک تخیلی فضا کی تلاش میں دھرتی کے لمس ہی سے بیگانہ ہوگیا اور تصوف کی گود میں پناہ حاصل کی[۶]۔''

اس دور میں صوفیانہ تصورات کی نمو کی ایک وجہ یہ ہے کہ فارسی غزل کی تقلید میں جہاں بہت سے دوسرے موضوعات اردو غزل میں داخل ہوئے وہاں تصوف نے بھی راہ پالی۔ دوسری

وجہ یہ ہے کہ خود ہندوستان نے زمانۂ قدیم میں اپنشدوں کا وہ فلسفہ پیدا کیا تھا جس کا احیا نویں صدی عیسوی میں شنکر آچاریہ نے کیا۔ یہ فلسفہ وحدت الوجود کا داعی تھا۔ بعد ازاں وشنو بھکتی تحریک نے بھی ذات واحد کے حصول کے لیے صوفیانہ مسلک ہی اختیار کیا چنانچہ ہندوستان کی فضا قدرتی طور پر ایرانی تصوف کے نظریات کو قبول کرنے کے لیے بالکل تیار تھی۔ تیسری وجہ یہ ہے کہ فارسی شاعری کے علاوہ بہت سے صوفیا یا ان کے نظریات بھی ایران سے ہندوستان میں وارد ہوئے اور ذہنوں پر گہرے اثرات مرتسم کرتے رہے۔ مثلاً خواجہ معین الدین چشتی اجمیری (۱۹۳۶ تا ۱۲۲۶ء) نے خراسان سے ہندوستان میں آکر تصوف کے چشتیہ سلسلے کی بنیاد ڈالی۔ خواجہ قطب الدین بختیار کاکی، خواجہ فرید الدین گنج شکر، خواجہ نظام الدین اولیاء، حضرت امیر خسرو اور بعض دوسرے صوفیا اسی سلسلے سے متعلق تھے۔ اسی زمانے میں شیخ عبدالقادر جیلانی (۱۰۷۷ تا ۱۱۶۶ء) نے ایران میں قادریہ سلسلے کی بنیاد رکھی تھی اور مخدوم شیخ محمد نے اسے ہندوستان میں فروغ دیا۔ نقشبندی سلسلے کے بانی خواجہ بہاؤ الدین نقشبندی تھے۔ اس سلسلے کو ہندوستان میں خواجہ باقی اللہ نے فروغ دیا۔ شیخ احمد سرہندی، شاہ ولی اللہ اور ان کے چار بیٹے اس سلسلے کے پیروکار تھے۔ سہروردی سلسلے کو شہاب الدین سہروردی نے سہرورد ایران میں قائم کیا تھا۔ ہندوستان کے صوفیا شیخ بہاؤ الدین زکریا، سہروردی، رکن الدین اور دوسرے اسی سلسلے سے منسلک تھے۔

خود مغل بادشاہوں کے یہاں صوفیانہ مسلک کی طرف ایک واضح رجحان نظر آتا ہے۔ مثلاً اکبر جب لڑائی میں حملہ کرتا تھا تو 'یا معین' کا نعرہ لگاتا تھا۔ شاہجہاں کے بڑے بیٹے دارا شکوہ کا یہ عقیدہ تھا کہ توحید کی واضح ترین صورت ویدانت کے نظریات ہی میں ابھری ہے۔ اس نے خود اپنشد کے فلسفے کو اپنی تصنیف ''سرالاسرار'' میں پیش کیا ہے۔ اورنگ زیب کی ہمشیرہ جہاں آرا پادشاہ بیگم اور بیٹی زیب النساء بھی تصوف کی طرف مائل تھیں۔ ۱۷۰۷ء میں جب اورنگ زیب نے وفات پائی تو دہلی میں صوفیانہ تصورات کا بڑا رواج تھا۔ سعد اللہ گلشن اور ان کے رفقا

نے صوفیانہ تصورات کی ترویج میں ایک اہم حصہ لیا تھا۔ دردؔ کے والد خواجہ ناصرؔ عندلیب بھی صوفی منش تھے۔ مرزا جان جاں مظہر وحدت الوجود کے قائل تھے اور درد نقشبندی سلسلے سے منسلک ہونے کے باعث وحدت الشہود کے مؤید تھے۔ ان کے علاوہ اٹھارہویں صدی کے شعرا عام طور سے تصوف کی طرف مائل تھے اور ان ایام میں یہ خیال عام تھا کہ ''تصوف برائے شعر گفتن خوب است'' اس کے تحت اردو غزل میں تصوف کا عام رواج ہوا۔ تاہم اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کی دو سطحیں ہمیشہ موجود رہیں۔ ایک وہ جو شعوری کاوش کی غماز تھی اور جس میں محض رسماً صوفیانہ تصورات کو شامل کرلیا گیا تھا۔ یہ اشعار اثر اور خلوص سے خالی ہیں اور بیشتر اوقات خالص تجریدی رنگ اختیار کر گئے ہیں جو غزل کے بنیادی رجحان سے ہم آہنگ نہیں۔ لیکن جہاں کہیں صوفیانہ تصورات، شخصی تجربے، دردمندی اور شخصیت کے فطری رچاؤ کے باعث غزل میں در آئے ہیں تو ان میں نفاست اور نکھار پیدا ہوا ہے اور ان کا اثر بے پایاں ہے اس سلسلے میں خواجہ میر دردؔ کی غزلوں کو بطور خاص بڑی اہمیت حاصل ہے۔

دردؔ کی غزلوں میں صوفیانہ تصورات کے تین اہم مدارج موجود ہیں۔ پہلا درجہ وہ ہے جہاں درد علمی سطح پر تصوف کے مسائل کو بیان کرتے ہیں۔ اس طرح کے اشعار خلوص اور جذبے سے خالی ہیں۔ دوسرا درجہ وہ ہے جہاں دردؔ کے ہاں بے اطمینانی اور ناآسودگی کی کیفیت ابھری ہوئی نظر آتی ہے اور درد وغم کا وہ انداز پیدا ہوگیا ہے جسے دیکھتے ہوئے بعض نقادوں نے ان کی شاعری کو محض ایک 'نوحہ' قرار دیا ہے۔ لیکن دردؔ نے اپنے شخصی غم کو پھیلا کر آفاقی رنگ میں بدل دیا ہے۔ خود تصوف شخصی حیثیت سے عمومی حیثیت کی طرف ایک اہم جست کا درجہ رکھتا ہے اور اس لیے دردؔ کے غم کی یہ وسعت تصوف کے مزاج کے عین مطابق ہے۔

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

دردؔ

دردؔ کی غزل میں تیسرا درجہ وہ ہے جہاں وہ مجاز سے حقیقت، کثرت سے وحدت اور تجسیم سے تجرید کی طرف پیش قدمی کرتے ہیں۔ فی الواقعہ دردؔ کے ہاں صوفیانہ تصورات کا بہترین اظہار غزل کے ان ہی اشعار میں ہوا ہے۔ ان اشعار کی یہ ایک اہم خوبی ہے کہ ان میں جذبے اور روح کا امتزاج دکھائی دیتا ہے۔ گویا جزو اور کل ایک دوسرے کے روبرو کھڑے ہیں اور تخیل کی جڑیں جذبے میں پیوست ہوگئی ہیں۔ یہی غزل کے بنیادی مزاج کا ایک اہم عنصر بھی ہے کہ اس میں محض تجسیم یا محض تجرید کا رجحان نہیں ابھرتا بلکہ ان دونوں کا ربط باہم اجاگر ہوتا ہے:

کون سا دل ہے وہ کہ جس میں آہ
خانہ آباد تونے گھر نہ کیا

حجاب رخ یار تھے آپ ہی ہم
کھلی آنکھ جب کوئی پردہ نہ تھا

دردؔ

اس دور کی اردو غزل میں صوفیانہ تصورات کی فراوانی ہے اور قریب قریب ہر غزل گو شاعر نے انھیں اپنایا ہے۔ چنانچہ میرؔ بھی کہیں کہیں ان تصورات کو پیش کرتے ہوئے نظر آجاتے ہیں۔ مثلاً:

یہ دو ہی صورتیں ہیں یا منعکس ہے عالم
یا عالم آئینہ ہے اس یار خود نما کا

☆

عجز و نیاز اپنا اپنی طرف ہے سارا
اس مشت خاک کو ہم مسجود جانتے ہیں

میرؔ

وزیر آغا اس دور کی غزل پر پوجا کی روایت کا اثر دیکھتے ہیں جو اسے دکن سے ملا تھا لیکن تصوف کے اثر نے اسے ایک ارفع تصور سے روشناس کرایا۔ وہ کہتے ہیں:

''اس دور کی اردو غزل نے دکن سے پوجا کی روایت ورثے کے طور پر حاصل کی تھی اور اگر دہلی میں صوفیانہ تصورات کی روش توانا نہ ہوتی، تو غزل کے لیے بت پرستی کے مدارج سے آگے بڑھنا بہت مشکل ہوجاتا لیکن تصوف نے بت کی پوجا کو ترک کر کے ایک ارفع منزل کا جو تصور پیش کیا اس نے اردو غزل کو یقیناً تحرک سے آشنا کردیا۔ تاہم چوں کہ ہندوستان کی فضا میں بت پرستی کا رجحان عام طور سے بہت توانا تھا اس لیے ٹھہراؤ اور سکون کے ادوار میں اس کے نقوش بہت شوخ ہوجاتے تھے مثال کے طور پر لکھنؤ کی فضا ایک ٹھہری ہوئی جنت سے مشابہ تھی۔ چنانچہ لکھنؤ کی غزل میں سراپا نگاری کی روش اور ارضی مظاہر کو پوجنے کا رجحان عام طور سے پیدا ہوا اور اس میں تصوف کے نظریات کی بہت کم آمیزش ہوئی۔ تاہم مصحفی اور آتش مثنیات کے زمرے میں ضرور شامل ہیں [۲]۔''

ان میں مصحفی کے ہاں کم لیکن ان کے شاگرد آتش کے ہاں صوفیانہ تصورات کا زور زیادہ ہے۔ پھر لطف کی بات یہ ہے کہ آتش نے محض علمی یا ذہنی سطح پر ان تصورات کو قبول کر کے پیش نہیں کیا بلکہ ان میں جذب ہوکر اور انھیں اپنی شخصیت کا جزو بنا کر پیش کیا ہے۔ اس میں کچھ تربیت کا حصہ بھی ضرور ہوگا کیوں کہ وہ دہلی کے ایک ایسے خاندان سے متعلق تھے جس میں تصوف اور درویشی ایک ورثے کے طور پر موجود تھی تاہم اس کی نمو میں آتش کی اپنی شخصیت، قلندرانہ بے نیازی اور استغنا کا ہاتھ بھی ضرور تھا۔ مثلاً ان کے والد شجاع الدولہ کے عہد میں

دہلی سے فیض آباد آئے تھے اور اس لیے آتش کی رگوں میں وہ خون دوڑ رہا تھا جس نے دہلی کی فضا سے حرارت حاصل کی تھی۔ آتش کے ہاں داخلیت پسندی کا یہ رجحان براہ راست خون کے اس رشتے کے باعث تھا۔ پھر آتش کا ابھی بچپن ہی تھا کہ ان کے والد کا سایہ سر سے اٹھ گیا اور وہ آوارہ مزاج ہوگئے۔ جوان ہونے پر فیض آباد چھوڑ کر لکھنؤ چلے گئے۔ لکھنؤ کی فضا میں خارجیت کا عام رجحان موجود تھا لیکن یہ خارجیت ماحول کا عکس تھی اس کے برخلاف آتش کے ہاں خارجی زندگی کی طرف جست بھرنے کی جو روش پیدا ہوئی وہ ان کے داخلی ہیجان کے باعث تھی۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ آتش کے ہاں دہلی کی داخلیت پسندی اور لکھنؤ کی خارجیت پسندی کا ایک دلکش امتزاج رونما ہوا اور آتش نے ذات سے کائنات کی طرف وہ جست بھری جو تصوف کی ایک بنیادی خصوصیت ہے۔

حباب آسا میں دم بھرتا ہوں تیری آشنائی کا
نہایت غم ہے اس قطرے کو دریا کی جدائی کا

☆

نقش صورت کو مٹا کر آشنا معنی کا ہو
قطرہ بھی دریا ہے جو دریا سے واصل ہوگیا

آتش

اس قبیل کے اشعار آتش کے یہاں صوفیانہ فکر ہی کے غماز ہیں تاہم ان کے ہاں درویشی کا وہ مسلک خاص طور پر نمایاں ہوا جس نے ان کی شخصیت کے استغنا سے جنم لیا تھا اور جو عرفان ذات کے سلسلے میں ایک اہم قدم کی حیثیت رکھتا ہے۔ مثلاً:

سفر ہے شرط مسافر نواز بہتیرے
ہزارہا شجر سایہ دار راہ میں ہے

☆

اگر میں خاک بھی ہوں گا تو آتش گردباد آسا
رکھے گی مجھ کو سرگشتہ کسی کی آرزو برسوں

☆

مری طرح سے مہ و مہر بھی ہیں آوارہ
کسی حبیب کی یہ بھی ہیں آرزو کرتے

آتش

غزل میں صوفیانہ تصورات کی آمیزش اس دور کے آخری شاعر غالبؔ کے ہاں بہت توانا ہے لیکن غالبؔ کے ہاں صوفیانہ مسلک مقصود بالذات نہیں۔ بے شک ان کی غزلوں میں تصوف کے رموز ونکات عام طور سے بیان ہوئے ہیں لیکن یہ سب کچھ ایک بے قرار اور متجسس طبیعت کا ردعمل ہے۔ غالب نروان حاصل کرنے کے لیے تصوف کی طرف مائل نہیں ہوئے بلکہ کائنات کے عقدۂ لاینحل کے پیش نظر ان کی طبیعت مچل سی گئی ہے اور انھوں نے اسے حل کرنے کی دھن میں تصوف کے نظریات سے بھی فائدہ اٹھایا ہے۔ وہ صوفی ہرگز نہیں البتہ تصوف کو ایک حربے کے طور پر ضرور استعمال کرتے ہیں:

یہ مسائل تصوف یہ ترا بیان غالبؔ
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

دراصل غالبؔ کے ہاں تصوف کے افکار کا بیان لحظہ بھر کے لیے زندگی کی عام مادی سطح سے اوپر اٹھنے کی ایک کاوش کے سوا اور کچھ نہیں، کیوں کہ وہ دوسرے ہی لمحے میں دوبارہ اس مادی سطح پر آجاتے ہیں۔

ہزاروں خواہشیں ایسی کہ ہر خواہش پہ دم نکلے
بہت نکلے مرے ارمان لیکن پھر بھی کم نکلے

غالبؔ کے صوفیانہ تصورات پر وزیر آغا یوں رقمطراز ہیں:

''غالبؔ کے ہاں بت پرستی کی سطح سے اوپر اٹھنے اور پھر دوبارا اس سطح پرایک ارفع تر کیفیت سے مملو ہوکر آنے کا عمل خاصا نمایاں ہے۔ غالبؔ بجائے خود ایک استعارہ ہے۔ وہ جذبے سے اپنے سفر کا آغاز کرتا ہے اور تخیل کی ایک جست سی بھر کر دوبارا جذبے کی سطح پر آجاتا ہے۔ اس جست میں اس کے فلسفیانہ افکار بالخصوص صوفیانہ تصورات نے ایک اہم خدمت سرانجام دی ہے[۸]۔''

وزیر آغا میرؔ اور غالبؔ کی صوفیانہ شاعری کے فرق کو کچھ اس طرح واضح کرتے ہیں:

''غالبؔ مزاجاً بھی صوفی نہیں ہے۔ میرؔ کی طرح وہ بھی اس مادی زندگی سے بے پناہ انس رکھتا ہے اور اس کی شخصیت میں جذبے کا ایک نمایاں عنصر موجود ہے تاہم میرؔ کی طرح اس نے ایک عارضی ذہنی جست کے لیے تصوف کا سہارا بھی لیا ہے لیکن میرؔ اور غالبؔ میں ایک اہم فرق یہ ہے کہ میرؔ کی شخصیت میں انفعالیت ہے جس کے باعث اس کی غزل میں کسک سی پیدا ہوگئی ہے جب کہ غالبؔ کے ہاں شخصیت کی توانائی اور مردانہ پن نے احساس مزاح کو جنم دیا ہے[۹]۔''

آگے چل کر فانیؔ اور حسرتؔ کے یہاں تصوف کے حامل اشعار ملتے ہیں لیکن بس رسمی طور پر۔ اصغرؔ نے عام طور سے صوفیانہ تصورات کو اپنی غزل میں پیش کیا ہے لیکن ان کی یہ پیش کش کسی رسمی یا روایتی مسلک کی حامل نہیں بلکہ اصغرؔ نے روحانی تجربات سے گزر کر نظر کی وہ

کشادگی حاصل کی ہے جس کا اظہار ان کی غزل میں ملتا ہے۔ دراصل اصغر کے ہاں صوفیانہ تصورات کی نمو بجائے خود ان کی ذہنی بے قراری کے باعث ہے۔ پھر ایک یہ بات بھی ہے کہ انھوں نے صوفیانہ تصورات کے اظہار میں زمین اور جذبے سے اپنا تعلق منقطع نہیں ہونے دیا چنانچہ ان کے اشعار میں بیک وقت عشق حقیقی اور عشق مجازی کے شواہد ملتے ہیں۔ دوسرے لفظوں میں اصغر نے عشق کو جذبے سے ہمہ وقت منسلک رکھا ہے۔ اس لیے اس عشق کا انسانی اور ارضی پہلو نظروں سے اوجھل نہیں ہونے پاتا:

کار فرما ہے فقط حسن کا نیرنگ خیال
چاہے وہ شمع بنے چاہے وہ پروانہ بنے

☆

میں کیا کہوں کہاں ہے محبت کہاں نہیں
رگ رگ میں دوڑی پھرتی ہے نشتر لیے ہوئے

☆

مجھی میں رہے مجھ سے مستور ہوکر
بہت پاس نکلے بہت دور ہوکر

اصغر گونڈوی

اس طرح ہم دیکھتے ہیں کہ صنف غزل میں تصوف نے موضوعات کا تنوع اور خیال کی رنگا رنگی پیدا کی ہے۔ اس کو گہرائی اور سنجیدگی سے آشنا کیا ہے اور اس طرح غزل کی صنف میں تصوف کی ایک عظیم روایت قائم ہوگئی ہے۔ اس لیے بعضوں کا خیال ہے کہ غزل کی صنف ترقی کی منزلیں اس وقت طے کرتی ہے جب تصوف اور اس کے مختلف مسائل اس کا جزو بن جاتے ہیں۔ ان مسائل کی ترجمانی اس میں نئی زندگی پیدا کرتی ہے۔ اس کے سہارے اس میں نئی

امنگوں اور ولولوں کے چراغ روشن ہوتے ہیں۔ جب تک اس کا موضوع صرف انسانی عشق تھا، اس کے مادی تصورات تھے، اس وقت تک اس میں تنوع، گہرائی اور گیرائی کی خصوصیات نہیں تھیں۔ تصوف نے صنف غزل کو ان خصوصیات سے آشنا کیا اور اس طرح اس کے دامن میں وسعت پیدا ہوئی۔ اس لیے یہ خیال غلط نہیں ہے کہ غزل کی ترقی کا دور صحیح معنوں میں تصوف کی ترقی کا دور ہے۔ تصوف نے صنف غزل کو اس کی اہمیت کا صحیح احساس دلایا۔ اس کی صحیح فن اور جمالیاتی اہمیت ذہن نشین کرائی اور اسی طرح اس میں اپنے آپ کو پانے اپنی حیثیت کو پہچاننے اور اپنے قدموں پر کھڑے ہونے کا احساس وشعور پیدا ہوا۔ تصوف کے مسائل کی ترجمانی غزل کے مزاج کا جزو بن گئی۔ شاید ہی تصوف کے کسی مسئلے کو صنف غزل میں نہ سمویا گیا ہو۔ ولؔی سے لے کر اصغؔر تک تصوف کے ان مسائل کو پیش کرنے کی ایک عظیم روایت غزل کی صنف میں ملتی ہے۔ اس روایت نے ہمارے ذہن اور فکری تقاضوں کو بڑی حد تک پورا کیا ہے۔

(ب) محبوب حقیقی کے مختلف مظاهر

تصوف کی ابتدا، ماہیت اور اس کے فکری ماخذوں کے بارے میں اختلاف ہے۔ بعض لوگ لفظ صوفی کا اشتقاق صفا سے بتاتے ہیں، بعض صف سے، بعض اسے اہل صفہ سے نسبت کی بنا پر، بعض صوفہ کو اس کا اصل ماخذ قرار دیتے ہیں، جو دراصل اس قبیلے کا نام تھا جو کعبے کا خادم تھا۔ بعض صوف بمعنی اون سے کہ پہلے صوفیا پشمینہ پوش ہوتے تھے اور کھدرے اور موٹے کپڑے پہنتے تھے۔ لفظ صوفی کے استعمال کے بارے میں کہا جاتا ہے کہ ''سب سے پہلے اس لفظ کا استعمال محمد جعفر بن احمد بن اسراج نے معاویہ کے نام ایک خط میں کیا تھا یعنی پہلی صدی ہجری میں مستعمل تھا[۱۰]۔''

تصوف کے ماخذ کے بارے میں بھی شدید اختلافات ہیں۔ بعض علما جن میں خود صوفیائے کرام بھی شامل ہیں اس کی اصل خود تعلیمات قرآن میں تلاش کرتے ہیں اور اسے خالص اسلامی تصور قرار دیتے ہیں اور اس سلسلے میں قرآن مجید کی مختلف آیات کو ثبوت میں پیش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ رسول اللہؐ کا غارِ حرا میں مدت معینہ تک رہنا اور اصحاب صفہ کی طرف ان کے رویے کو بھی دور اول میں متصوفانہ میلان قرار دیتے ہیں۔ مغربی مستشرقین نے اس نظریے کو عام طور پر تسلیم نہیں کیا اور ان میں سے بعض اسے آریائی ذہن کا ردعمل قرار دیتے ہیں اور اس پر ہندوستان خصوصاً بدھ اور اپنشد کے فلسفے کے اثرات پر زور دیتے ہیں۔ وان کریمر نے ہندوستانی اثرات سے تو انکار نہیں کیا ہے مگر انھیں اس قدر قدیم قرار نہیں دیا کہ انھیں اسلامی تصوف کا ماخذ مانا جاسکے بعض علماء نے یونانی اور خصوصاً نو افلاطونی تصوف کے

اثرات پر زور دیا۔

تصوف کی ابتدا کے اسباب پر نفسیاتی اور سماجی دو حیثیتوں سے غور کیا جا سکتا ہے۔ نفسیاتی اعتبار سے اس کی وجہ یہ تھی کہ انسان کسی نہ کسی منزل میں حقیقت کے داخلی اور براہ راست تجربے یا مشاہدے کے لیے بے قرار ہوتا ہے۔ اس کے نزدیک مذہب صرف ایک ضابطہ، ایک بے روح عقیدہ یا محض منطقی استدلال کا نام نہیں ہوتا بلکہ ایک زندہ اور رنگین جذبے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ ایسے دور میں جب اہلِ کلام اور فلاسفہ نے مذہب کو منطقی بحثوں میں الجھا دیا تھا اور اسے پیچیدہ اور نا قابل فہم بنا دیا تھا اور لوگ معتزلہ، اشاعرہ، خارجی اور مرجبہ وغیرہ فرقوں کی فلسفیانہ موشگافیوں سے عاجز آ گئے تھے، صوفیا نے مذہب کی کشفی حیثیت پر زور دیا اور علم الکلام اور علم فقہ کی بحثوں سے نکال کر مذہب کا رشتہ دلی کیفیات سے جوڑ دیا۔

یہ بھی پیش نظر رکھنا چاہیے کہ خلافت کے بجائے شہنشاہیت کے استحکام اور جمہوریت، سادگی اور عوام دوستی کے بجائے حکومت کے ظلم و استبداد اور اسی کے ساتھ ساتھ اس کی غیر معمولی شان و شوکت، قدرت و جبروت کے ردعمل کے طور پر تصوف کا میلان بھی بڑھتا جا رہا تھا۔ تصوف پر یہ الزام عائد کیا جاتا رہا ہے کہ اس نے بے عملی اور خلوت نشینی کی تعلیم دی، اگر وسطی دور کے حالات کو پیش نظر رکھا جائے تو اندازہ ہوگا کہ یہ تعلیم دراصل اس دور میں حکومت کے جبر و تشدد سے عدم تعاون کا ایک طریقہ کار بن گئی تھی، چوں کہ حکومت محض سیاسی اقتدار کا نام نہ تھی بلکہ اسے مذہب کی پوری پشت پناہی حاصل تھی اور حکومت کے ہر فیصلے پر فقہا اور علماء شریعت کی مہر بھی ہوتی تھی، اس لیے اس کی مخالفت یا اس سے عدم تعاون کرنے والے حکومت کے ساتھ ساتھ اہل شریعت سے بھی ذہنی اور جذباتی طور پر دور ہوتے گئے۔

اسلامی تصوف کے ارتقا کو تین مدراج میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلا دور جب فقر اور سادگی پر زور دیا گیا۔ ابتدائی شکل میں تصوف مادی آسودگی شان و شوکت اور جاہ وحشم کے خلاف بالذات تحریک کی شکل میں نہیں ملتا۔ البتہ دوسری اور تیسری صدی ہجری میں آہستہ آہستہ

اس کے خدوخال واضح ہونے لگتے ہیں۔ دوسرا دور نویں صدی کے اواخر سے شروع ہوتا ہے جب تصوف ایک فلسفیانہ نظام کی شکل اختیار کرنے لگا اس دور میں بھی اس کا نظام مرتب اور مربوط شکل اختیار نہیں کر سکا تھا۔ ہاں فنا، توحید، حال، مقام، اتحاد اور رجعت وغیرہ اصطلاحات اس دور میں معروف کرخی، ذوالنون مصری اور منصور حلاج کے زیر اثر استعمال ہونے لگیں۔ تصوف کے اس دوسرے دور کی خصوصیت یہ ہے کہ اس میں عشق اور علم باطن پر زور دیا گیا۔ فلسفہ توحید کو اختیار کیا گیا جس نے آگے چل کر وحدۃ الوجود کی شکل اختیار کر لی۔ تیسرے اس دور میں محبت الٰہی کو قدر اول کی حیثیت حاصل ہوگئی۔ ۹۱۳ء میں انا الحق کہنے کی پاداش میں منصور بن الحسین کو دار پر لٹکا دیا گیا۔

دسویں صدی عیسوی میں ابوسعید ابن العربی، ابومحمد الخلالی، شیخ ابو طالب مکی وغیرہ نے مذہب کی روح پیدا کرنے کے لیے باطن کی اصلاح اور اخلاق کی روشنی پر زور دیا، اس دور میں متصوفانہ اصطلاحات رائج ہوئیں اور ابن العربی نے جو جنید بغدادی کے مرید تھے سارا زور ایک ایسی حالت کے طاری کرنے پر صرف کر دیا جس سے خود بخود اخلاق پیدا ہوتے ہیں۔ گیارہویں صدی میں ابونعیم، ابوالقاسم، ابوسعید، ابوالخیر وغیرہ نے متصوفانہ خیالات تیزی سے عوام میں پھیلائے۔ خصوصاً شعرا نے اسے مقبول بنایا اور شعر کا مزاج بنا دیا۔ علماء کا ایک گروہ بھی تصوف کی طرف کھنچ آیا۔

تیرہویں صدی عیسوی شیخ محی الدین ابن عربی، شیخ شہاب الدین سہروردی اور مولانا جلال الدین رومی کی صدی ہے جنھوں نے تصوف کو واضح فلسفے کی شکل دے دی۔ شیخ اکبر یعنی ابن عربی پہلے صوفی ہیں جنھوں نے خدا کی ذات کو وجود مطلق سے تعبیر کر کے وحدت الوجود کو ایک مربوط فلسفے کی شکل دے دی۔ ابن عربی کے نزدیک کائنات یا مادہ کا کوئی وجود نہیں بلکہ ہر جگہ ذات باری یا وجود مطلق ہی کا ظہور ہے۔ وجود یعنی ہستی ہی حق ہے اس کی شکل اور حد نہیں ہے۔ لیکن اس وجود کا ظہور اور تجلی شکل اور حد میں ہوتی ہے۔ اس شکل کے ظاہر ہونے سے اس

وجود میں کوئی تغیر نہیں ہوتا وہ جیسا تھا ویسا ہی ہے اور ویسا ہی رہے گا۔ یہ وجود ایک ہے مگر اس کے مظاہر یا لباس بہت سے ہیں۔ یہی وجود تمام موجودات کی حقیقت اور باطن ہے۔ کائنات کا ایک ذرہ بھی اس سے خالی نہیں اور نہ خارج میں اس وجود کے علاوہ کوئی شے موجود ہے۔ عقل وحواس وہم و قیاس اس تک نہیں پہنچ سکتے کیوں کہ یہ سب حادث ہیں اور حادث سوائے حادث کے کسی شے کو معلوم نہیں کرسکتا، وجود اپنی ذات کی حیثیت سے تمام ناموں، نسبتوں اور اضافوں سے پاک ہے۔ اردو شعرا نے اس سے خوب فائدہ اٹھایا اور اس موضوع پر اردو شاعروں کے ہزاروں اشعار مل جاتے ہیں:

یار کو ہم نے جا بجا دیکھا
کہیں ظاہر کہیں چھپا دیکھا
کہیں ممکن ہوا کہیں واجب
کہیں فانی کہیں بقا دیکھا

شاہ نیاز

پھر اس وجود کے بھی کئی مرتبے یا تنزلات ہیں، پہلا مرتبہ لاتعینی اور اطلاق کا ہے۔ اس مرتبے میں وجود ہر نسبت سے یہاں تک کہ اطلاق اور بے قیدی کی قید سے بھی آزاد ہے۔ دوسرا مرتبہ تعین یا علم اجمال کا ہے۔ تیسرا مرتبہ علم تفصیلی کا ہے جسے ایمان ثابتہ اور ظہور اسم اللہ اور تنزیہہ یا واحدیت کا مقام کہا جاتا ہے اور جبروت یا حقیقت انسانیہ سے تعبیر کیا جاتا ہے۔ چوتھا مرتبہ عالم ارواح کا ہے جو تشبیہ اور وجود خارجی کی منزل ہے۔ پانچواں مرتبہ عالم مثال کا ہے۔ چھٹا مرتبہ احکام کا ہے۔ ساتواں مرتبہ ان مراتب کا جامع ہے۔ وہ آخری اور کامل ترین ظہور ہے یعنی انسان جو خلیفۃ اللہ ہے وہ جب عروج کرتا ہے تو یہ مراتب اس میں انبساط کے ساتھ ظاہر ہوتے ہیں۔ اس وقت اسے انسان کامل کہتے ہیں۔ اس موضوع پر ہمارے اکثر شعرا کے اشعار ملتے ہیں۔ خاص طور سے اقبال کے یہاں اس کی بہترین مثالیں ملتی ہیں:

بنایا عشق نے دریائے نا پیدا کراں مجھ کو
یہ میری خود نگہہ داری مرا ساحل نہ بن جائے

اقبالؔ

اب نہ وہ قیل و قال ہے اب نہ وہ ذوق و حال ہے
میرا مقام ہے وہاں میرا جہاں گذر نہیں

اصغرؔ

دوسرا اہم نظریہ فنا اور بقا کا ہے۔ فنا سے مراد دراصل ہستی انسانی کے فنا ہونے سے نہیں ہے بلکہ وہم غیریت کو فنا کیا جاتا ہے۔ اس منزل میں انسان مشاہدۂ حق میں ایسا محو ہو جاتا ہے کہ کائنات اس کی نظروں میں معدوم ہو جاتی ہے اور ہر شے میں وہ حق ہی کا مشاہدہ کرتا ہے۔ اور بقا یہ ہے کہ انسان ایسا کمال حاصل کرے کہ حق کو خلق میں دیکھے اور خلق کو حق میں۔ اس طرح عرفان انسانی کی اعلیٰ ترین منزل یہ ہے کہ اس کے ذہن سے التباس غیریت دور ہو جائے اور وہ خدا کی ہستی میں محو ہو جائے:

نہ ہم غافل ہی رہتے ہیں نہ کچھ آگاہ ہوتے ہیں
انھیں طرحوں میں ہم ہر دم فنا فی اللہ ہوتے ہیں

دردؔ

عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

اقبالؔ

اس منزل تک پہنچنے کے لیے سلوک کے جو مراحل طے کرنا ہوتے ہیں ان میں توجہ، توکل، تزکیہ نفس، فقر، توبہ، شریعت، ذکر اور مراقبہ شامل ہیں۔ اس میں تزکیہ نفس کو بنیادی حیثیت حاصل ہے۔ جب تک انسان نفس کشی نہیں کرتا اور اپنی خواہشات پر قابو نہیں پالیتا اس

وقت تک وہ عرفان کی منزلیں طے نہیں کرسکتا۔ خواہشات کی تکمیل کا نام مسرت اور انبساط ہے اور ان کے کچلنے اور ان پر قابو پانے کا نام غم ہے۔ اس لحاظ سے غم یعنی خواہشات پر قابو حاصل کر لینا یا اپنی خواہشات کو مرضی خداوندی کے تابع کرنا ،اس کی مرضی پر راضی رہنا کلید معرفت ہے:

آلام روزگار کو آساں بنا دیا
جو غم ہوا اسے غم جاناں بنا دیا

اصغؔر

تصوف نے انسانی مساوات پر بھی زور دیا۔ مذاہب کے سکہ بند اور ظاہری تصور کو صوفیا نے حتمی اور قطعی قرار نہیں دیا۔ شعائر و رسوم وعبادات کو وہ یکسر ترک یا رد نہیں کرتے البتہ ان کو آخری منزل نہیں سمجھتے ہیں بلکہ ان کے نزدیک اصل ایمان تو خلوص قلب ہے۔ اس طرح تصوف کی اتحاد مذاہب اور وسیع المشربی تک رسائی ہوئی۔ صوفی ظاہری پابندیوں کی بنیاد پر انسانوں کو تقسیم کرنے اور ان میں منافرت پھیلانے کے بجائے صرف خلوص نیت اور کیفیت قلب کو بنیادی درجہ دیتے تھے، گویا عشق ومحبت معرفت الٰہی کا سب سے معتبر اور مستند راستہ ہے اور اس راستے پر چلنے کے لیے محض ضابطہ پرستی یا صرف ظاہری رسوم وعبادات کافی نہیں ہیں:

اگر ہو عشق تو ہے کفر بھی مسلمانی
نہ ہو تو مرد مسلماں بھی کافر و زندیق

اقباؔل

اس طرح تصور عشق کو نظام تصوف میں کلیدی حیثیت حاصل ہوگئی۔ اس عشق کی نوعیت یہ ہے کہ دراصل تخلیق وتکوین کائنات حسن کی تمنائے عشق ہی کا نتیجہ ہے۔ افلاطون نے عشق کی تعریف ہی اس طرح کی ہے کہ حسن کی آرزوئے تخلیق کا نام عشق ہے۔ حسن اپنے کو ظاہر کرنا چاہتا ہے۔ اسی خواہش اظہار نے حسن مطلق کو خود بینی کے لیے مجبور کیا اور کائنات کے مختلف

مظاہر و اعیان میں اس نے ظہور کیا۔ انسان کو جو معرفت نصیب ہوتی ہے وہ بھی علم سے نہیں بلکہ علم القلوب سے حاصل ہوتا ہے جو صرف فیض الٰہی یا توفیق خداوندی سے دستیاب ہوسکتا ہے۔ علم الغیب اور علم الاسرار کی منازل عقل کے ذریعے طے نہیں ہوتیں بلکہ فیض کے ذریعے حاصل ہوتی ہیں۔ اس راہ میں عشق و محبت ہی رہبر حقیقی ہیں جس کی تعریف اس طرح کی گئی ہے کہ ''صدق و محبت متابعت است''۔ متابعت انسان کو نفس کشی سکھاتی ہے اور اپنی خواہشات کو محبوب کا تابع فرمان کر دینے کی تعلیم دیتی ہے۔ اس لیے عشق مجازی کو بھی رد نہیں کیا گیا ہے۔ کیوں کہ اس سے متابعت کی تعلیم ملتی ہے اور انسان عشق مجازی کی ناکامیوں اور حسن مجازی کے عارضی ہونے کے احساس سے حقیقی کی طرف رجوع ہوتا ہے اور اس کے قلب کو سوز وگداز کی دولت عطا ہوتی ہے۔

تیرہویں صدی عیسوی کے اواسط میں متصوفانہ فکر نے ایک واضح نظام کی شکل اختیار کر لی تھی، اس کے بعد فکر کے اعتبار سے مجدد الف ثانی کا نظریہ وحدت الشہود اور خواجہ میر دردؔ کا نظریہ علم الٰہی محمدی اور تصور نور کے علاوہ کوئی قابل ذکر اضافہ نہیں ہوا۔

> ''وحدت الشہود کے نظریے کا خلاصہ یہ ہے کہ موجود حقیقی صرف خدا ہے۔ لیکن یہ عالم بھی موجود ہے اور غیر خدا کی حیثیت سے ہے لیکن اس کے باوجود وہمی ہے۔ جب سالک منزلیں طے کرتا ہے تو ایک منزل ایسی آتی ہے کہ اس کی نظر سے یہ عالم پوشیدہ ہو جاتا ہے اور اسے خدا ہی خدا نظر آنے لگتا ہے جیسے کہ آفتاب کے طلوع کے وقت سیارے نظر نہیں آتے مگر وہ معدوم نہیں ہو جاتے ہیں۔ اسی طرح عالم معدوم معلوم ہونے لگتا ہے[11]۔''

مرزا غالب نے ذیل کے دو شعروں میں بڑی خوبصورتی کے ساتھ اس نظریے کی تردید کی ہے:

اصل شہود وشاہد ومشہود ایک ہے
حیراں ہوں پھر مشاہدہ ہے کس حساب میں
ہے غیبِ غیب جس کو سمجھتے ہیں ہم شہود
ہیں خواب میں ہنوز جو جاگے ہیں خواب میں

غالبؔ

تصوف کے مختلف مکاتیب اور سلاسل ہیں۔ ان میں نظریاتی طور پر باہمی اختلاف بھی موجود ہے، بعض شعائر و رسوم میں بھی اختلاف ہے۔ بعض جگہ اس اختلاف نے بنیادی شکل بھی اختیار کرلی ہے۔ وحدت الوجود صوفیا کا مسلک کچھ اور ہے تو وحدت الشہودی کچھ اور کہتے ہیں۔ خود وحدت الوجود صوفی بھی مقام سلوک کی تشریح و تعبیر مختلف انداز میں کرتے ہیں۔ ایک گروہ سماع کا قائل ہے تو دوسرا اسے سرے سے ناجائز ہی سمجھتا ہے۔ لیکن یہاں ہمیں تصوف کے کتابی اور کلاسیکی مفہوم سے اس قدر بحث نہیں ہے جتنی کہ اس کے مروجہ اور مقبول عام تصور سے ہے کیوں کہ ہمارے شعرا اور ادبا نے ہی نہیں بلکہ اردو داں طبقے کی اکثریت نے تصوف کے مروجہ تصور ہی سے اثر قبول کیا ہے۔ تصوف کے اس عام تصور اور بنیادی اقدار کو مختصراً اس طرح بیان کیا جاسکتا ہے کہ وجود حقیقی صرف ایک ہے جو حسن مطلق ہے، باقی تمام موجودات ''وہم غیریت'' کا نتیجہ ہیں اور ان تمام مظاہر واعیان کے پردے میں محبوب حقیقی ہی کی جلوہ گری ہے۔ دیکھنے کے لیے نظر چاہیے:

تھا مستعار حسن سے اس کے جو نور تھا
خورشید میں بھی اس ہی کا ذرہ ظہور تھا

میرؔ

کہاں کا عرفان اور کیسا جلوہ، حواس گم ہے نظر پریشاں
جو ایک پردہ اٹھا رہے ہیں تو لاکھ پردے گرا رہے ہیں
جگؔر

یہ نظر علم، عقل، اور عمل سے پیدا نہیں ہوسکتی، وجدان صحیح اور بصیرت کامل سے حاصل ہوسکتی ہے۔ انسان کی بصیرت کی اعلیٰ ترین منزل یہی ہے کہ وہ عشق حاصل کرے۔ عشق کے مختلف درجات ہیں۔ پہلا درجہ انس ہے یعنی جب محبوب سے لگاؤ پیدا ہوتا ہے۔ دوسرا درجہ مودت ہے جب رضا کا رتبہ حاصل ہوتا ہے اور عاشق خود کو محبوب کی مرضی کے مطابق ڈھالنا چاہتا ہے۔ تیسرا درجہ خلت کا ہے اس درجے میں پہنچ کر معشوق سے اتحاد خیال اور اتحاد مذاق ہوجاتا ہے۔ چوتھا درجہ عشق ہے جس میں ارادے اور ولولے محبوب میں محو ہوجاتے ہیں اور وہ ایسا از خود رفتہ ہوجاتا ہے کہ محبوب کی جفاؤں میں بھی لذت پاتا ہے۔ پانچواں درجہ مرتبہ شہودی ہے کہ ہر وقت محبوب ہی آنکھوں کے سامنے رہتا ہے۔ چھٹا درجہ ولولہ ہے جو فنا فی المعشوق کا درجہ ہے۔ خودی جاتی رہتی ہے اور سوائے معشوق کے کچھ باقی نہیں رہتا:

نہ تھا کچھ تو خدا تھا، کچھ نہ ہوتا تو خدا ہوتا
ڈبویا مجھ کو ہونے نے نہ ہوتا میں کیا ہوتا
غالبؔ

عشق ہی راہ معرفت تک پہنچاتا ہے، عشق مجازی عشق حقیقی کا زینہ ہے۔ عشق مجازی سے انسان توکل، صبر و رضا، ترک ہوس اور ایثار سیکھتا ہے۔ قطرہ کا انتہائے عروج یہی ہے کہ وہ دریا میں ضم ہوکر دریا ہوجائے۔ یہی مقصد حیات ہے، اس لیے فنا مقصود ہے اور وہی بقا کا راستہ ہے۔ اس لیے زندگی فراق ہے اور موت وصال:

دل کو سکون روح کو آرام آ گیا
موت آ گئی کہ دوست کا پیغام آ گیا

جگر

اگر خلوص نیت سے خدا کی پرستش کی جائے تو وہ بت خانے میں بھی ہے اور کلیسا میں بھی ہے۔ شراب خانے میں بھی ہے اور محفل مغاں میں بھی۔ خدا قادر مطلق ہے اور اس کے فیض سے اس کے برگزیدہ بندے بھی غیر معمولی صلاحیتیں اور قدرت حاصل کر لیتے ہیں۔ مادی دنیا کے بہت سے کام اہل باطن کے فیض سے بن سکتے ہیں اور ایسے معاملات جو بظاہر ناممکن نظر آتے ہیں وقوع پذیر ہو سکتے ہیں۔

اردو میں سراج، درد، مظہر اور معدودے چند اور شعرا کے کسی کو عملاً صوفی نہیں کہا جا سکتا ہے البتہ تصوف کے مندرجہ بالا نقوش غزل گو شعرا میں خصوصاً اور اردو کے تمام شاعروں میں عموماً جاری و ساری رہے ہیں۔ ان اثرات کے تین سرچشمے تھے۔ زیادہ تر تو یہ خود ہندوستان کے حالات کی بنا پر پیدا ہوئے۔ اس زمانے میں جب یہاں کا سیاسی انتشار عروج پر پہنچا، عام انسان اپنے کو بے بس اور مجبور محسوس کرنے لگا۔ تصوف کی مقبولیت اور بڑھی۔ لوگوں نے اس مایوسی اور مجبوری کو دور کرنے کا راستہ نہ پایا تو خانقاہوں کا رخ کیا کہ صاحبانِ باطن پر اسرار طریقوں سے حالات کو بہتر بنا سکتے تھے، حالات کی چیرہ دستی کا احساس کم کر سکتے تھے۔ دوسرا سرچشمہ تھا وہ خیالات، تصورات واقدار جو ہندوستان میں رچے بسے ہوئے تھے۔ جو کبھی برج بھاشا میں بھکتی شاعری میں ظاہر ہوتے تھے، کبھی اودھی میں پریم مارگی شاعری میں۔ تیسرا سرچشمہ تھا فارسی شعرو شاعری کا جو تصوف کے رنگ میں بہت کچھ ڈوبی ہوئی تھی اور اس نے اردو شاعری کے مزاج اور کردار کی تشکیل میں نمایاں حصہ لیا تھا۔

اگر شعرائے فارسی اور اردو کے بنیادی تصورات کا تجزیہ کیا جائے تو مندرجہ ذیل خیالات نمایاں نظر آئیں گے:

دنیا کی بے ثباتی اور عبرت انگریزی۔ شبلی نے لکھا ہے کہ سعدیؔ، حافظؔ وغیرہ کی ساری کائنات یہی مضمون ہے۔ اردو شاعروں نے اس مضمون کو جابجا اپنے اشعار میں باندھا ہے:

آئینۂ عدم ہی میں ہستی ہے جلوہ گر
ہے موج زن تمام یہ دریا حباب میں

دردؔ

فلسفۂ جبر یعنی انسان مجبور محض ہے اور اس کی زندگی غم سے عبارت ہے۔ اس کی تقدیر لکھی جا چکی ہے اب اسے وہ چاہے ہنس کر قبول کرے یا روکر، اس میں چارہ نہیں:

اے شمع تیری عمر طبیعی ہے ایک رات
ہنس کر گزار یا اسے روکر گزار دے

غالبؔ

عشق بنیاد حیات ہے اور عشق مجازی عشق حقیقی کا زینہ ہے۔ عشق حقیقی کا بیان بھی عشق مجازی کے پردے میں اس کے رموز وعلائم کے ساتھ ہوسکتا ہے۔ صوفیوں کے نزدیک محبت ہی تخلیق عالم کا سبب ہے۔ صوفیوں کا عقیدہ یہ ہے کہ حسن ازل کو جمال دیکھنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ اس خود بینی کے لیے آئینہ ضروری تھا۔ اس لیے یہ کائنات ظہور میں آئی جو جمال مطلق کا آئینہ ہے اور جس میں اس کا عکس نمایاں ہے۔ یہ عالم اس کے حسن کا مظہر ہے۔ یہی شوق ظہور ہے جسے محبت کہتے ہیں جو اصل کائنات ہے۔ اس محبت سے کائنات کا ایک ذرہ بھی خالی نہیں ہے یہ محبت نہ ہوتی تو کائنات ظاہر نہ ہوتی اور وہ راز نہاں راز نہاں ہی رہتا:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں

میرؔ

ہو بھی چکے تھے دام محبت میں ہم اسیر
عالم ابھی بہ قید زمان ومکان نہ تھا

حکمائے ثابت کہا ہے کہ موجودات کے ہر ذرے میں عشق سرایت کیے ہوئے ہے۔ ازلی محبت کا راز ہر شے میں پوشیدہ ہے اور سرمدی عشق کا پرتو اور عکس ہر ذرے کے آئینے میں نمودار ہے:

ذروں کا رقص مستیِ صہبائے عشق ہے
عالم رواں دواں بتقاضائے عشق ہے

اصغرؔ گونڈوی

بیشتر شعرا مجازی عشق کے سہارے ہی عشق حقیقی تک رسائی حاصل کرتے ہیں اس لیے اس عشق کی بنیادیں ماورائیت پر استوار نظر نہیں آتیں۔ پھر ایک ایسے سماجی نظام میں جہاں روحانیت کو معراج زندگی سمجھا جاتا ہو اس تصور عشق کا پیدا ہونا ایسا کچھ عجیب نہیں ہے۔ یہ تصور اس وقت کی زندگی سے پوری طرح مطابقت رکھتا ہے۔ تصوف کا ان دنوں بہت زور تھا زندگی میں اس کی بڑی اہمیت تھی۔ کسی حد تک سماجی انتشار اور افراتفری نے اس تصوف کی طرف افراد کے رجحان کو عام کیا تھا۔ اس لیے اس وقت کے غزل گو شعرا نے مجازی سے زیادہ حقیقی تصور حسن کو اپنی غزل میں جگہ دی لیکن انھوں نے غزل کے اس عام انداز کو چھوڑا نہیں جو معاملات عشق کو پیش کرنے کے لیے استعمال کیا جاتا ہے۔ چنانچہ اس حقیقی تصور عشق کی ترجمانی میں بھی اس دور کے غزل گو شعرا نے تغزل کے بنیادی اصول اپنے پیش نظر رکھے ہیں۔ اس لیے ان معاملات کے بیان میں بھی ان کے یہاں وہی بانکپن ملتا ہے جس کی جھلک مجازی عشق کی ترجمانی میں نظر آتی ہے۔ یہاں تک کہ اکثر اوقات تو حقیقت ومجاز میں امتیاز کرنا مشکل ہو جاتا ہے۔ میرؔ کی غزلوں میں ایسے بے شمار مقامات آتے ہیں لیکن اس کی بہترین مثال میر دردؔ کی غزل ہے۔

اب اگر ہم جدید غزل کی طرف نگاہ کرتے ہیں تو دیکھتے ہیں کہ غزل کے جدید رجحان

نے تصوف کے موضوع کو پس منظر میں ڈال دیا ہے۔ جدید غزل میں تصوف کے مسائل کی طرف توجہ عام نہیں رہی ہے۔ فاؔنی اور اصؔغر کے یہاں اس کے اثرات ضرور ملتے ہیں لیکن ان کے علاوہ دوسرے غزل گو شعرا نے اس طرف توجہ نہیں کی ہے۔ بات یہ ہے کہ زندگی کا عام رجحان آج اجتماعیت اور مادیت کی طرف ہے اور ماورائی اور مابعد الطبیعاتی باتوں میں وہ دلچسپی آج باقی نہیں رہی ہے۔ جدید شعرا میں بعضوں نے تصوف کو اپنایا ضرور ہے لیکن تصوف کی صورت ان کے یہاں بدل گئی ہے۔ مسائل نے نیا رنگ اختیار کرلیا ہے اور وہ نئے سانچے میں ڈھل گئے ہیں۔

آج کا تصوف قدیم تصوف سے بڑی حد تک مختلف ہے۔ اقبؔال نے تصوف کے روایتی نظریات میں عمل کی بجلیاں بھریں، احساس خودی کو بیدار کیا۔ فقر اقبال کے یہاں زندگی کی معراج ہے۔ لیکن اس فقر کا گوشہ نشینی سے کوئی تعلق نہیں۔ عمل کے جذبے کو بیدار کرکے اقبؔال نے تصوف کا ایک نیا تصور پیش کیا جس میں تصوف کے بنیادی نظریات کی نفی ہوتی ہے۔ اردو غزل میں تصوف کا یہ نیا رجحان کہیں کہیں نظر آتا ہے۔ وہ تصوف جو زندگی سے فرار کا نام تھا آج اردو غزل میں نہیں ملتا۔ فاؔنی اور اصؔغر کے ہاں بھی اگر چہ تصوف کے موضوعات موجود ہیں لیکن ان میں بھی روایتی تصوف کو دخل نہیں ہے۔

بہر حال تصوف نے بھی جدید غزل میں اپنے آپ کو بہت کچھ بدلا ہے اور اس کے ایک نئے تصور نے اس میں بھی ایک نئے رجحان کی شمع روشن کی ہے۔ نئے دور کے غزل گو شاعروں کے یہاں تصوف کا یہ رجحان بھی نہیں ملتا کیوں کہ انھیں تصوف کے موضوعات کے مقابلے میں زندگی کے دوسرے موضوعات سے زیادہ دلچسپی ہے۔ اس لیے وہ انہیں کی طرف زیادہ توجہ کرتے ہیں۔

عہد جدید میں تصوف کی اہمیت ان معنوں میں بھی کم ہوئی ہے کہ تصوف کو آج ایک طرز زندگی کے طور پر نہیں برتا جا رہا ہے۔ مگر اس کی معنویت سے آج بھی انکار نہیں کیا جا سکتا۔ خاص

طور پر اخلاقیات کے شعبے میں تصوف ہمیشہ ہماری رہنمائی کرتا رہے گا۔ آج جو مصلحت پسندی، دو رنگی اور تضاد زندگی کے ہر شعبے میں نظر آ رہا ہے اخلاقیات کے مندرجہ بالا اصول اسے دور کرنے میں ہماری بڑی مدد کر سکتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ نئے غزل گوشعرا کے یہاں بھی اخلاقی مضامین اسلوب کی تبدیلی کے ساتھ وافر مقدار میں ملتے ہیں۔

حواشی

۱۔ شبلی نعمانی ،شعرالعجم (حصہ پنجم)،ص:۳۶

۲۔ گوپی چند نارنگ، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، نئی دہلی، ص:۱۱۲

۳۔ ایضاً،ص:۱۱۳

۴۔ ایضاً،ص:۱۳۲

۵۔ ڈاکٹر وزیر آغاز، اردو شاعری کا مزاج، سیمانت پرکاشن، دہلی، ۲۰۰۰،ص:۲۲۷

۶۔ ایضاً،ص:۲۴۷

۷۔ ایضاً،ص:۲۵۲

۸۔ ایضاً،ص:۲۵۵

۹۔ ایضاً

۱۰۔ ادبی تنقید مطبوعہ ادارہ فروغ اردو لکھنؤ، ص ۲۴۷، بحوالہ محمد حسن، ص ۲۳۷

۱۱۔ میکش اکبر آبادی: مسائل تصوف، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، ۲۰۰۰،ص ۶۳

باب سوم

محبوب کا ارضی تصور (۱)

جو لوگ عشق و محبت کو غزل کا موضوع مانتے ہیں، ان کا خیال ہے کہ یہی وہ عناصر ہیں جن سے غزل بنتی ہے اور وہ لوگ غزل کے لغوی معنی (عورتوں سے گفتگو یا عورتوں کی گفتگو) پر زور دیتے ہوئے اس کے اصطلاحی معنی بھی تقریباً یہی متعین کرتے ہیں اور وہ محبت اور اس کے متعلقات کو ہی غزل میں شامل سمجھتے ہیں۔ یہ لوگ محبت کے جذبے کو سب سے اہم جذبہ مانتے ہیں اور ان کا یہ بھی خیال ہے کہ یہ جذبہ تمام دوسرے جذبات پر حاوی ہوتا ہے اسی لیے یہ لوگ عشق و محبت کو ہی غزل کا اہم ترین موضوع مانتے ہیں۔ اس میں شک نہیں کہ عشق و محبت کا دائرہ محدود نہیں، محبت سیکڑوں قسم کی ہو سکتی ہے۔ انسان کی انسان سے محبت سے لے کر انسان کی خدا سے محبت تک، محبت کے بے شمار رنگ ہیں مگر کچھ لوگ عورت اور مرد کی محبت (جسے نیاز فتحپوری نے جنسی محبت کہا ہے) کو ہی غزل کا موضوع مانتے ہیں۔ کچھ لوگ جب اور آگے بڑھے تو انھوں نے انسان کی خدا سے محبت کو بھی غزل کا موضوع مان لیا اور اسے عشق حقیقی کا نام دیا۔ حقیقت یہ ہے کہ ان دو رشتوں کے علاوہ دنیا میں اور بے شمار رشتے ہیں جن میں محبت کا جذبہ ایسے ہی کارفرما ہوتا ہے۔ آدمی کی اپنی والدین سے محبت، بھائی، بہن، دوست، عزیز و اقارب سے محبت، پالتو جانوروں سے محبت، اپنے وطن اور قوم سے محبت، قدرتی مناظر سے محبت اور نہ جانے محبت کی کتنی صورتیں ہیں۔

نیاز فتحپوری کا خیال ہے:

> ''۔۔۔لیکن جس محبت کا تعلق غزل گوئی سے ہے وہ مخصوص ہے اس جذبے سے جو جنسی کشش و خواہش سے پیدا ہوتا ہے۔ محبت ماں، بھائی، اولاد اور اعزہ و احباب سے بھی ہوتی ہے لیکن ان میں سے کوئی غزل کا موضوع

نہیں، اس کا تعلق ایسے فرد سے ہوتا ہے جس سے انسان میں جنسی ہیجان پیدا ہو سکتا ہے۔ بعض احباب کو میں نے کہتے ہوئے سنا ہے کہ علاوہ جنسی محبت کے ایک چیز ذہنی و روحانی محبت بھی ہے جسے Intellectual Love کہتے ہیں، لیکن میں اس کو محض شاعری سمجھتا ہوں اور اس کا وجود جنسی کیفیت سے علیحدہ میری سمجھ میں نہیں آتا، تاہم تھوڑی دیر کے لیے مان لیا جائے کہ اس عنقا کا وجود ممکن ہے تو بھی اس کا غزل گوئی سے کوئی واسطہ نہیں[۱]۔''

نیاز فتحپوری کا یہ بیان بڑا واضح ہے مگر جنسی محبت اور روحانی محبت کو الگ الگ خانوں میں تقسیم کرنا ممکن نہیں۔ اردو غزل کی روایت میں دونوں طرح کی محبت شامل ہے۔ محبت کو محض جنسی محبت تک محدود کر دینا ممکن نہیں۔ کسی فرد کی محبت کا تجزیہ محض جنسی نفسیات کی روشنی میں کرنا مشکل ہے۔ فرد کی سماجی زندگی، اس کے مذہبی عقائد اور معاشی حالات وغیرہ کو جب تک ہم اپنے پیش نظر نہیں رکھتے اس کے معمولی سے معمولی عمل کی تشریح و توضیح نہیں کر سکتے۔ یوسف حسین خاں بھی عشق و محبت کو ہی غزل کا اہم ترین موضوع مانتے ہیں مگر وہ عشق کی وسعت کے قائل ہیں۔ وہ لکھتے ہیں:

''غزل گو شاعر کے نزدیک عشق پوری زندگی پر حاوی ہے۔ زندگی نام ہے علائق کا۔ جہاں تعلق ہوگا وہاں جذبہ ہوگا اور جہاں جذبہ ہوگا وہاں کسی نہ کسی قسم کا تعلق ضرور ہوگا جس طرح فطرت کے مظاہر اور ان کی قوتیں علائق کی زنجیر میں بندھی ہوتی ہیں اسی طرح زندگی بھی تعلقات کی سنہری ڈوریوں میں جکڑی ہوئی ہے یہ تعلق فطری بھی ہے اور معاشری بھی[۲]۔''

ان کا خیال ہے کہ زندگی کے سبھی حقائق غزل کے موضوع بن سکتے ہیں مگر جو اہمیت اور

مقبولیت غزل میں عشق مجازی کو حاصل رہی ہے وہ اور کسی موضوع کو حاصل نہ ہوسکی۔ عشق مجازی یا ارضی محبت کا دائرہ خود میں بڑا وسیع ہے۔ بظاہر ایسا معلوم ہوتا ہے گویا ہم نے غزل کو عاشق اور معشوق دو شخصیات میں محدود کر دیا ہے مگر واقعتاً ایسا ہے نہیں کیوں کہ اگر محبت کے واقعات و تجربات اور واردات و محسوسات کا ہم احاطہ کرنا چاہیں تو ہمارے لیے یہ ایک مشکل کام ہوگا، محبت کی کتنی ہی ایسی کیفیات سے ہمیں دو چار ہونا پڑے گا جو بالکل اچھوتی اور نئی ہوں گی اور پھر ہر فرد کا اپنا انفرادی تجربہ اور مختلف پیرایۂ اظہار ہوگا۔

فراقؔ گورکھپوری بھی محبوب کے ارضی تصور کو اہمیت دیتے ہیں اور عشق کا مخزن جنسیات یا شہوانیت میں تلاش کرتے ہیں۔ اپنی کتاب ''اردو کی عشقیہ شاعری'' میں فرماتے ہیں:

> ''عشق ایک شدید ترین احساس کا نام ہے۔ بنیادی طور پر یا مرکزی طور پر تو اس کا مخزن یا تعلق جنسیات یا شہوانیت میں ملے گا اور یہاں سے ابھر کر جذبات اور نفسیات کو اپنی لپیٹ میں لیتا ہوا تمام قوائے انسانی اور تمام شخصیت میں یہ احساس یا یہ غیبی تحریک بھر جاتی ہے اور شش جہت سے انسان پر چھا جاتی ہے[۳]۔''

گویا غزل کا سب سے محبوب اور اہم موضوع یہی عشق ہے جس پر ہم اس باب میں مفصل گفتگو کریں گے۔ اردو غزل کی تاریخ اس بات کی شاہد ہے کہ یہ موضوع ہر دور میں چھایا رہا۔ لیکن اس عشق کے تصورات بھی مختلف دور میں بدلتے رہے ہیں۔ زمانے کی خصوصیات غزل کے محبوب پر بھی اثر انداز ہوتی رہی ہیں۔ وہ تاریخی، معاشی، سیاسی اور معاشرتی حالات کے سانچوں میں ڈھل کر سامنے آتا رہا ہے۔ خاص طور سے جدید غزل نے محبوب کے تصورات میں جو تبدیلیاں کی ہیں وہ اس دور کا منطقی نتیجہ ہیں۔ ہماری روایتی شاعری میں عشق کا تصور ایک مخصوص طبقے تک محدود تھا۔ اور پھر اس دور میں اخلاقی بندشیں بہت سخت تھیں۔ اس وقت کا معاشرہ بعض ایسی اقدار کا حامل تھا جس میں بے باکی اور آزادی

نہیں تھی۔ اس لیے اس تصور عشق میں ایک انفعالیت نظر آتی ہے۔ محبوب کی ذات کا بیان عام طور پر کم ہی ہوتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس میں محبوب کا کردار ابھرتا نہیں ہے۔ اور چونکہ اخلاقی بندشیں سخت ہیں اس لیے عشقیہ واقعات کی تفصیل سے وضاحت بھی نہیں ہو پاتی۔

لیکن جدید دور میں یہ صورتحال بالکل بدل گئی ہے۔ سماجی اقدار میں بھی تبدیلی آئی ہے اور آج کے بدلتے ہوئے حالات نے غزل کو بالکل نئے تصورات عشق سے آشنا کیا ہے۔ حسن کا معیار بدلا ہے اور اس کے ساتھ ساتھ محبوب کے معاشرتی کردار میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ جدید غزل میں زیادہ آزادی اور بے باکی کے ساتھ صحت مندانہ احساسات کی ترجمانی کی گئی ہے اور جنسی کیفیات کا بیان بھی آزادی کے ساتھ کیا گیا ہے۔ ان تمام تصورات عشق پر اس باب میں تفصیلی روشنی ڈالی گئی ہے۔

(الف) جنس کی شناخت

اردو شعر و ادب کی تاریخ پر نگاہ ڈالی جائے تو اندازہ ہوگا کہ اس کا بیشتر حصہ عشق و محبت جیسے موضوعات پر مبنی ہے۔ اس عشق و محبت کا انحصار تمام تر قوت جنس پر ہے۔ اور یہ بات بھی تجربوں سے ثابت ہو چکی ہے کہ عشق و محبت کا اظہار انسانی جبلت کا حصہ ہے۔ اس سے قبل یہ بات پیش کی جا چکی ہے کہ جس معاشرے میں اردو شاعری کی پرورش و پرداخت ہوئی اس کا اخلاقی نظام اسلامی روایات کے تحت اس قدر پابندیوں کا حامل تھا کہ زندگی کے کسی شعبے میں اس جبلت کے اظہار کی اجازت نہیں تھی۔ ایسے حالات میں شعر و ادب ایک عمدہ تہذیبی وسیلہ بن کر سامنے آیا۔ ہمارے شاعروں نے اس جبلت کا اظہار رمز و اشاروں میں اپنی شاعری میں کیا۔ چنانچہ میرؔ کہتے ہیں:

ساعدیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لا کے چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا

میرؔ

غالبؔ نے اس کو مزید لطافت کے ساتھ بیان کیا ہے:

صحبت میں غیر کے نہ پڑی ہو یہ خو کہیں
دینے لگا ہے بوسہ بغیر التجا کیے

غالبؔ

مومنؔ کے یہاں اس کا اظہار اس طرح سے ہوا ہے:

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

مومنؔ

اس بنا پر اکثر لوگ اس غلط فہمی میں مبتلا نظر آتے ہیں کہ اردو کی عشقیہ شاعری میں معشوق جنس ذکور سے ہوتا ہے اور امرد پرستی کے جذبات نظم کیے جاتے ہیں۔ اس لیے وہ خلاف فطرت ہے اور مخرب الاخلاق بھی۔ لیکن اگر غور سے دیکھیں اور اردو شاعری کے وسیع میدان کی سیر کریں تو حقیقت خود پکار اٹھتی ہے کہ اس خیال کی بنیاد نا واقفیت پر ہے۔ اردو غزل میں ہزاروں اشعار ایسے ملتے ہیں جن میں معشوق کی نسوانیت بے پردہ نظر آتی ہے۔ جیسے:

آرائش جمال سے فارغ نہیں ہنوز
پیش نظر ہے آئینہ دائم نقاب میں

غالبؔ

چاک پردہ سے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشیں
ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہوں گے

مومنؔ

کسی کی محرم آب رواں کی یاد آئی
حباب کے جو برابر کوئی حباب آیا

آتشؔ

بے شک اردو غزل میں ایسے اشعار بہت ہیں جن میں معشوق کا ذکر، مذکر فعلوں اور مذکر صفتوں وغیرہ کے ساتھ کیا گیا ہے۔ مثلاً:

بجلی اک کوند گئی آنکھوں کے آگے تو کیا

بات کرتے کہ میں لب تشنۂ تقریر بھی تھا

غالبؔ

مری نعش کے سرہانے وہ کھڑے یہ کہہ رہے ہیں

اسے نیند یوں نہ آتی اگر انتظار ہوتا

صفیؔ لکھنوی

اس طرح کے اشعار نے بہتوں کو مغالطے میں ڈال دیا ہے۔ لوگوں نے فعلوں کی تذکیر سے معشوق کی تذکیر کا حکم لگا دیا ہے۔ مگر حقیقت حال ان کے خیال کی تصدیق نہیں کرتی۔ شعر میں معشوق کے لیے مذکر فعل لانا معشوق کے مرد ہونے کا ثبوت نہیں ہوسکتا۔ اس دعوے کی دلیل یہ ہے کہ غزل کے جن اشعار میں معشوق یقیناً طبقۂ نسواں سے ہے ان میں بھی اس کے لیے مذکر ہی فعل یا صفت وغیرہ لائے گئے ہیں۔ جیسے:

خوب پردہ ہے کہ چلمن سے لگے بیٹھے ہیں

صاف چھپتے بھی نہیں سامنے آتے بھی نہیں

داغؔ

یا رب پڑی رہے میری میت اسی طرح

بیٹھے رہیں وہ بال پریشاں کیے ہوئے

صفیؔ لکھنوی

میں ایسے صاحب عصمت پری پیکر پہ عاشق ہوں

کہ حوریں آ کے پڑھتی ہیں نمازیں جس کے دامن پر

اس مقام پر سوال پیدا ہوتا ہے کہ جب معشوق جنس اناث سے ہے تو وہ مردانے لباس

میں کیوں پیش کیا جاتا ہے۔ اس کی ایک وجہ تو یہ ہے کہ ہماری تہذیب میں عورتوں کا ذکر کرنا اور نام لینا تک شرم و حیا کے خلاف ہے، ان کے حسن و جمال کا کھلم کھلا بیان کرنا، ان سے اعلانیہ عشق و محبت کا اظہار کرنا تو بہت بڑا گناہ ہے۔ ایسی حالت میں عقلِ سلیم ہمارے بلند اخلاق شعراء سے یہ امید نہیں کرسکتی کہ وہ اپنے محبوب کو جلسۂ عام میں بے نقاب لے آئیں۔ اگر وہ شرم و حیا کو بالائے طاق رکھ کر ایسی جرأت کرتے بھی ہیں تو زمانہ ان کے کلام کو نہ تو عزت کی آنکھوں سے دیکھتا ہے اور نہ ہی وقعت کے کانوں سے سنتا ہے۔

حالؔی اپنے دیوان کے مقدمے میں تحریر فرماتے ہیں:

''غزل میں ایسے الفاظ استعمال کرنے جو عورتوں کے لوازمات اور خصوصیات پر دلالت کریں اس قوم کی حالت کے بالکل نامناسب ہیں جو پردے کے قاعدے کی پابند ہو۔ کیوں کہ اگر معشوقہ کوئی منکوحہ یا مخطوبہ ہے تو اس کے حسن و جمال کی تعریف کرنی اور اس کے کرشمہ اور ناز وانداز کی تصویر کھینچنی گویا اپنے ننگ و ناموس کو اپنوں اور پرایوں سے انٹروڈیوس کرانا ہے، اور اگر کوئی بازاری بیسوا ہے تو اپنی نالایقی یا بدنیتی کا ڈھنڈورا پیٹنا ہے۔ اسی بنا پر ایران میں جتنے ممتاز اور برگزیدہ اور اعلیٰ درجے کے غزل گو گزرے ہیں ان کی غزل میں عورتوں کی خصوصیات اس قدر کم پائی جاتی ہیں کہ گویا بالکل نہیں ہیں۔ اور اتنی بات اب تک ہندوستان میں بھی موجود ہے کہ گو غزل میں مطلوب کبھی مرد کو اور کبھی عورت کو قرار دیتے ہیں، اور کبھی مرد اور کبھی عورت کی خصوصیات کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ لیکن کبھی مطلوب کے لیے افعال یا صفات مؤنث نہیں لاتے، بلکہ ہمیشہ مذکر لاتے ہیں[۴]۔''

اردو شاعری کی ابتدا سنسکرت شاعری اور ہندی گیتوں کے زیر اثر ہوئی ہے جس میں عام

طور سے محبت کا اظہار عورت کی طرف سے ہوتا تھا۔ اس لیے شروع میں اردو شاعری میں بھی اس فطری جبلت کا اظہار اسی پیرائے میں ہوا ہے۔ لیکن جب اردو شاعری فارسی کے زیر اثر آئی تو عورت کو بھی مذکر بنا کر پیش کیا جانے لگا۔ اس میں کچھ اسلامی معاشرہ بھی رکاوٹیں پیدا کر رہا تھا۔ اس لیے اردو شاعری میں زیادہ تر شعرا نے اپنے محبوب کو تذکیر ہی بنا کر پیش کیا ہے۔ اس سلسے میں یوسف حسین خاں کا خیال ہے کہ:

''چونکہ مشرقی آداب گوارہ نہیں کرتے کہ محبوب کی نسوانیت کو بے پردہ کیا جائے۔ اس لیے یہاں تخاطب میں ابہام کی کیفیت باقی رکھی گئی ہے[۵]۔''

یہ ہماری تہذیب کا تقاضا تھا کہ ہمارے شعرا نے نسوانی پیکر پہ الفاظ کا پردہ ڈال دیا ہے مگر کبھی کبھی یہ پردہ اتنا باریک ہوجاتا ہے کہ حقیقت خود عیاں ہوجاتی ہے۔ مثلاً:

انگڑائی بھی وہ لینے نہ پائے اٹھا کے ہاتھ

دیکھا جو مجھ کو چھوڑ دیے مسکرا کے ہاتھ

نظاؔم رامپوری

اور کبھی کبھی رفتار و گفتار سے ایسی نسوانیت ٹپکتی ہے کہ یہ پردہ بھی اسے چھپا نہیں سکتا۔ مثلاً:

ہر ادا مستانہ سر سے پاؤں تک چھائی ہوئی

اف تیری کافر جوانی جوش پر آئی ہوئی

داؔغ

معشوق کے لیے مذکر فعل لانے کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ لفظ معشوق اور اس کے مترادف الفاظ محبوب، دوست، یار، بت، صنم، کافر وغیرہ سب مذکر ہیں۔ معشوق کے لیے ان مذکر الفاظ کے استعمال کا سبب وہی حیا پرستی اور غیرت شعاری ہے، جسے ہندوستانی اخلاق کا سنگ بنیاد کہہ

سکتے ہیں۔

سب سے بڑی بات یہ ہے کہ غزل میں شاعر کسی خاص شخص کا عشق کسی مخصوص شخص کے ساتھ نہیں دکھاتا۔ بلکہ وہ جذبۂ عشق کی تصویر کشی کرتا ہے، دنیائے عشق کے واقعات بیان کرتا ہے۔ عاشق و معشوق کی شخصیت یا جنسیت سے اسے بحث نہیں ہوتی، بلکہ بحث تو ان کے باہمی تعلقات سے ہوتی ہے۔ عاشق و معشوق کا ذکر تو محض اس وجہ سے کرنا پڑتا ہے کہ بغیر ان کے ذکر کے عشق کا بیان ممکن نہیں۔ اسی طرح ہمارے شاعر غزل میں صرف عشق کی کیفیتیں اور وارداتیں بیان کرنا چاہتے ہیں مگر اس کے لیے ان کو ضرورت ہوتی ہے ایک ایسے شخص کی جس کو محبت ہو اور ایک ایسی ذات کی جس سے محبت ہو۔ اسے کچھ غرض نہیں ہوتی کہ محبت کرنے والا مرد ہے یا عورت اور جس سے اس کو محبت ہے وہ مرد ہے یا عورت۔ ایسی حالت میں عاشق یا معشوق کی جنس کی تشخیص ضروری نہیں ہے اور غزل میں معشوق کے لیے مذکر اور مؤنث فعلوں کا استعمال حقیقت میں یکساں ہے۔ مگر یہ ہماری تہذیب کا مقتضا تھا کہ مذکر فعلوں کو ترجیح دی گئی ہے۔ اس ترجیح کا ایک سبب مولانا حالی نے بھی بتایا ہے۔ آیئے انہیں کے الفاظ میں سنتے ہیں:

> ''اگر معشوق کو اطلاق کی حالت میں چھوڑ دیا جائے اور کوئی خصوصیت رجال یا نساء کی غزل میں ذکر نہ کی جائے تو اس صورت میں افعال وصفات کا مذکر لانا بالکل قاعدے کے موافق ہوگا۔ جب کوئی حکم مطلق انسان کی نسبت لگایا جاتا ہے اور مرد یا عورت کی تخصیص مقصود نہیں ہوتی تو گو نوع انسان میں ذکور اور اناث دونوں داخل ہیں مگر اس حکم کا موضوع ہمیشہ فرد کامل یعنی مذکر قرار دیا جاتا ہے[۶]۔''

اردو کی عشقیہ شاعری میں ہزاروں نہیں لاکھوں اشعار ہیں جو کہ تصوف کے رنگ میں

ڈوبے ہوئے ہیں اور پیر ومرید اور عبد و معبود کے تعلقات کو عاشقانہ انداز میں بیان کرتے ہیں۔ ان اشعار میں پیر طریقت کے ساتھ اور اکثر خدا کے ساتھ عشق و محبت کے جذبات دکھائے گئے ہیں۔ مثلاً:

ہر قدم پر تھی اس کی منزل ایک
سر سے سودائے جستجو نہ گیا

میرؔ

قاصد نہیں یہ کام ترا اپنی راہ لے
اس کا پیام دل کے سوا کون لا سکے

دردؔ

ملتے ہیں تیرے چاہنے والے میں تیرے ڈھنگ
جو تجھ پہ مٹ گیا مجھے اس نے مٹا دیا

داغؔ

ان اشعار میں معشوق کے لیے مذکر ہی فعل لانا چاہیے۔ گو کہ خدا کی ذات تذکیر و تانیث کے دائروں سے باہر ہے۔ مگر ہماری زبان اس کا ذکر ہمیشہ مذکر فعلوں میں کرتی ہے، اس بحث سے ثابت ہو گیا کہ غزل میں فعلوں کی تذکیر معشوق کے تذکیر کی دلیل نہیں ہو سکتی۔

اس سلسلے میں ایک بات اور قابل غور ہے کہ اردو میں جن عورتوں نے شاعری کی ہے انھوں نے غزل میں ہمیشہ ضمیر متکلم کے ساتھ مذکر فعل استعمال کیے ہیں۔ واجد علی شاہ کی بیگم نواب بادشاہ محل عالمؔ کا مطلع ہے:

ہو کر خفا جو مجھ سے وہ رشک قمر گیا
میں جیتے جی وفورِ غم دل سے مر گیا

نواب شاہ جہاں بیگم شیریں والیہ ریاست بھوپال فرماتی ہیں:

کیوں نہ اس حسرت سے میرا شیشۂ دل چور ہو
باغ تھا، ساقی تھا، سبزہ تھا، ہوا تھی، میں نہ تھا

☆

تڑپا کیا میں دردِ غم انتظار میں
صورت نہ بے وفا نے دکھائی تمام شب

یہ طریقہ کیوں رائج ہے؟ اس سوال کا جواب یہ ہے کہ اردو کے عاشقانہ اشعار میں جب شاعر ضمیر متکلم لاتا ہے تو اس کی مراد اپنی ذات سے نہیں ہوتی بلکہ عاشق، اور عاشق سے بھی کوئی خاص شخص مراد نہیں ہوتا، بلکہ کوئی ذات جو عشق کی صفت سے متصف ہو۔ اسے اس بات سے غرض نہیں ہوتی کہ وہ مرد ہے یا عورت۔ اور حالت اطلاق میں مذکر فعلوں کے استعمال کی وجہ آپ ابھی حالؔی کی زبان سے سن چکے ہیں۔

لیکن اگر ہماری روایتی شاعری پر امرد پرستی کا الزام لگایا جاتا ہے تو اس سے یکسر انکار بھی نہیں کیا جا سکتا۔ چونکہ ہماری شاعری فارسی کے زیر اثر پروان چڑھی ہے اور ایران میں امرد پرستی کا رجحان عام تھا اس لیے یہ ممکن نہیں تھا کہ اردو شاعری اس سے اپنا دامن بچا لیتی۔ یہ بات بھی اپنی جگہ اٹل ہے کہ جب جبلت جنس کو مناسب تسکین کا سامان میسر نہیں ہوتا تو یہ جبلت کسی دوسرے رخ میں اپنا کارنامہ دکھاتی ہے۔ یعنی یہ اپنی تسکین کے واسطے دوسرے ذرائع اپنا لیتی ہے۔

اس لیے جہاں تک امرد پرستی کا سوال ہے، یہ صورتیں اردو شاعری میں باضابطہ طور پر ملتی ہیں۔ اردو کے شعرائے متوسطین میں ایسے نام کم نہیں ہیں جو اس ذوق کے شیدائی ہیں۔ انھیں اس طرح کے ذوق کی تسکین کے لیے بہت سارے مواقع حاصل تھے۔ بایں ہمہ اردو

شاعری ہندی گیت اور ایرانی شاعری کے سائے میں پروان چڑھی اس لیے عجمی مزاج کے اثرات کے تحت اردو شاعری میں امرد پرستی کا رجحان پایا جانا ناگزیر ہو گیا۔

مثال کے طور پر یہاں چند اشعار پیش کیے جاتے ہیں جن سے اردو کی روایتی شاعری میں امرد پرستی کے رجحان کا ثبوت ملتا ہے:

اگر گلشن طرف وہ نو خط رنگیں ادا نکلے
گل ریحاں سوں رنگ بو شتابی پیشوا نکلے

ولؔی اورنگ آبادی

زبس ہم کو بہت ہی شوق ہے امرد پرستی کا
جہاں جاویں وہاں اک آدھ کو ہم مار رکھتے ہیں

آبرؔو

میر کیا سادہ ہیں بیمار ہوئے جس کے سبب
اسی عطار کے لونڈے سے دوا لیتے ہیں

☆

معمار کا وہ لڑکا پتھر ہے اس کی خاطر
کیوں خاک میں ملا تو اے میر دل شکستہ

میرؔ

رکھے اس لالچی لڑکے کوئی کب تلک بہلا
چلی جاتی ہے فرمائش کبھی یہ لا کبھی وہ لا

ناجؔی

اس قدر خوش ہوں امارد سے کہ اے رب کریم

کاش دے حور کے بدلے میں تو غلماں مجھ کو

قائمؔ

اس طرح کی بہت سے مثالیں قدما اور مابعد کے شعرا کے یہاں بکثرت مل جاتی ہیں۔ ہر شاعر کے یہاں نہ سہی مگر بیشتر شعرا کے یہاں اس کی جھلکیاں ضرور ہیں۔لیکن ایسے اشعار کی تعداد بہت کم ہے اور یہ بالکل درست نہیں ہے کہ ان چند اشعار کو سامنے رکھ کر اردو کی عشقیہ شاعری پر مجموعی طور سے کوئی حکم لگا دیا جائے۔

ویسے بھی ہمارے شعرا نے ہمیشہ عشق اور ہوس میں امتیاز برتا ہے۔عشق کا جو معیار ہماری شاعری کے پیش نظر تھا جس پر ہماری عشقیہ شاعری کی بنیاد پڑی وہ لیلیٰ مجنوں اور شیریں فرہاد کا عشق تھا جس پر کہیں سے بھی نفس پرستی کی چھاپ نہیں پڑتی۔ اس بات سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہماری شاعری میں عشق سے خالص، پاکیزہ، بے غرض اور فطری عشق مراد ہے۔ دیکھیے ہمارے بیشتر روایتی شعرا نے عشق اور ہوس میں کس طرح سے امتیاز کیا ہے:

کچھ ہو رہے گا عشق وہوس میں بھی امتیاز

آیا ہے اب مزاج ترا امتحان پر

میرؔ

ہر بوالہوس نے حسن پرستی شعار کی

اب آبروئے شیوۂ اہل نظر گئی

غالبؔ

ہے بے تمیز عشق و ہوس آج تک نہیں

وہ چھپتے پھرتے ہیں مجھے بے تاب دیکھ کر

مومنؔ

بوالہوس کو بھی ہوا نقد محبت پہ غرور
یا الٰہی کوئی لٹتا ہے خزانہ تیرا

داغؔ

جدید اردو غزل میں تو محبت اور جنس کے تصور میں اور بھی وسعت نظر آتی ہے۔ اب محبت سے مراد صرف عورت اور مرد کے درمیان روایتی رشتے سے نہیں لیا جاتا۔ بلکہ محبت خدا سے، ماں باپ سے، بھائی بہن سے اور خود انسان کی اپنی ذات سے بھی ہوسکتی ہے اور شاعری میں اس کا اظہار کیا جا سکتا ہے۔ ہمارے بہت سے جدید شعرا نے اور خاص طور سے ترقی پسند شعرا نے وطن، انقلاب اور آزادی کو محبوب بنا کر پیش کیا۔ جدید غزل کے پیش رو مولانا حالیؔ نے محبت کے تصور کو بہت وضاحت کے ساتھ اپنی کتاب ''مقدمہ شعروشاعری'' میں پیش کیا ہے۔

مولانا حالی کہتے ہیں:

''محبت کچھ ہو وہ ہوس اور شاہد بازی و کام جوئی پر موقوف نہیں ہے۔ بندے کو خدا کے ساتھ، اولاد کو ماں باپ کے ساتھ، ماں باپ کو اولاد کے ساتھ، بھائی کو بہن کے ساتھ، خاوند کو بیوی کے ساتھ، بیوی کو خاوند کے ساتھ، نوکر کو آقا کے ساتھ، رعیت کو بادشاہ کے ساتھ، دوستوں کو دوستوں کے ساتھ، مکیں کو مکاں کے ساتھ آدمی کو جانور کے ساتھ، وطن کے ساتھ، ملک کے ساتھ، قوم کے ساتھ، خاندان کے ساتھ، غرض کہ ہر چیز کے ساتھ لگاؤ اور دل بستگی ہوسکتی ہے۔''[۶]

جدید غزل میں جنس کا تصور بھی بالکل واضح ہے اور یہ تصویر بالکل صاف ہو جاتی ہے کہ غزل کا یہ محبوب کوئی امرد یا بازاری عورت نہیں بلکہ ایک گھریلو عورت ہے۔ جدید غزل میں اس گھریلو عورت کی پیش کش خاص طور سے حسرتؔ کے یہاں بہت نمایاں ہے جب وہ محبوب کے

ننگے پاؤں کوٹھے پر آنے کا ذکر کرتے ہیں۔

جدید غزل میں اس عورت کا ذکر زیادہ بے باکی اور آزادی کے ساتھ اس وجہ سے بھی آیا ہے کہ اب پہلے کے مقابلے میں معاشرے میں بہت تبدیلی آ گئی ہے۔ آج کی عورت پردے میں قید ہو کر نہیں رہ گئی ہے بلکہ وہ گھر کی چہار دیواری سے باہر نکلی ہے اور زندگی کے ہر شعبے میں مرد کے ساتھ برابر کی شریک ہے۔ اب اس سے ملنے جلنے میں وہ دشواریاں نہیں اٹھانی پڑتیں جو پہلے عاشقوں کو جھیلنی پڑتی تھیں۔ اسی وجہ سے آج کی غزل میں محبوب کا زیادہ واضح اور بے باک تصور ملتا ہے۔

(ب) حسن کا بدلتا معیار

اردو غزل کا تصور حسن و جمال ہندوستانی فضا کی دین ہے۔ اردو غزل کے بارے میں یہ غلط فہمی افسوسناک حد تک عام ہے کہ اس کا محبوب فارسی غزل یا ایرانی غزل سے جوں کا توں لے لیا گیا ہے۔ اس میں شک نہیں کہ اردو غزل میں رسمی و روایتی طور پر محبوب کا ایرانی تصور بھی چلن میں رہا ہے لیکن دھیرے دھیرے یہ پس منظر میں چلا گیا۔ اردو غزل اس وقت تجربے کے نشیب و فراز سے گذر رہی تھی اس کی لے اور مزاج کا تعین نہیں ہوا تھا۔ اس سے پہلے وہ دکن میں محبوب کے ہندی تصور کو آزما چکی تھی۔ شمالی ہند میں چوں کہ ایرانی تمدن کے اثرات اور فارسی شاعری کا رواج نسبتاً زیادہ تھا اس لیے اردو غزل میں حسن و جمال کے ایرانی تصور کو پروان چڑھنے اور پھلنے پھولنے کا خوب موقع ملا۔ ادھر اسے مظہر پرستی کی صوفیانہ روایات سے بھی مدد ملی۔ لیکن یہ تصور چونکہ ہندوستانی ذہن اور مزاج سے ہم آہنگ نہیں تھا اس لیے مستقل رنگ کی حیثیت اختیار نہ کر سکا۔

بقول گوپی چند نارنگ:

> ''واقعہ یہ ہے کہ اردو غزل نے احساس جمال کی ہندی اور ایرانی دونوں راہوں پر چل کر دیکھا اور ان میں سے کوئی بھی راہ اسے راس نہ آئی۔ ہندی روش کو اس لیے ترک کر دینا پڑا کہ وہ ہند ایرانی معاشرت کے پردہ اور ربط ضبط کے قاعدوں کے خلاف تھی اور ایرانی فارسی روش اس لیے قابل قبول نہ ٹھہری کہ وہ بڑی حد تک غیر فطری اور ہندوستانی ذہن کے جمالیاتی تقاضوں کو

پورا کرنے کی اہل نہ تھی۔ چنانچہ اردو غزل نے اعتدال کی راہ نکالی اور ایرانی و
ہندی تصورات کے امتزاج سے ایک نیا تصور قائم کیا[۸]۔''

حسن و جمال کے اس ہند ایرانی تصور کے تحت اردو غزل میں محبوب کی جو تصویر پیش کی جاتی ہے اس کا تعلق طبقۂ نسواں سے ہے۔ لیکن چوں کہ حسن کی جسمانیت، لوازمات، اور اوصاف کا کھلم کھلا بیان ہند ایرانی معاشرے میں معیوب سمجھا جاتا تھا اس لیے اس کے ذکر میں مذکر افعال کا التزام برقرار رہا تاکہ جنس کی تخصیص پر پردہ پڑا رہے۔ جیسا کہ ہم پچھلے ذیلی باب میں ذکر کر چکے ہیں کہ فارسی میں فعل کی تذکیر و تانیث ہے ہی نہیں، چنانچہ اردو میں مذکر افعال کا استعمال اس وجہ سے بھی جاری رہا۔ گوپی چند نارنگ ہی کے الفاظ میں:

''غزل کا مزاج یوں بھی ایمائی اور رمزیہ ہے جو واقعیت کی اجازت کم
ہی دیتا ہے۔ نتیجتاً مذکر نحوی ڈھانچہ اردو غزل کو راس آ گیا اور رفتہ رفتہ یہ
التزام ہمیشہ کے لیے قائم ہو گیا[۹]۔''

محبوب کا یہ ہند ایرانی تصور سب سے پہلے ولی کے یہاں ملتا ہے۔ ولی کی شاعری کا ایک حصہ ایسا بھی ہے جس میں ہندی اور ایرانی تصورات کی ہم آہنگی سے ایک نیا رنگ پیدا ہو گیا ہے جس کا اثر اولین شعرائے دہلی پر بھی پڑا۔ یہ رنگ ایہام گویوں اور حاتم و مظہر کے زمانے میں ایرانی عناصر کی فراوانی کی وجہ سے کچھ دب جاتا ہے لیکن میر و سودا کے دور سے اپنے مقام کو پالیتا ہے اور اس کے بعد سے یہ اردو غزل کے ہر دور میں برابر موجود رہا ہے۔

دکنی شاعری میں محبوب کے ہندی تصور کی فراوانی ہے۔ اس زمانے کی اردو شاعری میں عشق و عاشقی کے وہی مضامین اور حسن کے وہی معیار اپنا لیے گئے جو گرد و پیش کے گجراتی، مرہٹی یا تلنگی شاعری میں موجود تھے۔ فارسی غزل میں محبوب یا تو امرد تھا یا جنس کی تخصیص نہیں تھی اس

کے برعکس دکنی غزل میں اعلانیہ طور پر اسے جنس اناث سے قرار دیا گیا:

مت غصے کے شعلے سوں جلتے کوں جلاتی جا
ٹک مہر کے پانی سوں یو آگ بجھاتی جا
تجھ عشق میں دل جل کر جوگی کی لیا صورت
یک بار اسے موہن چھاتی سوں لگاتی جا

وؔلی

وؔلی کے زمانے میں مغلیہ فتوحات کی وجہ سے دکن کی معاشرت میں ہند ایرانی عناصر کا غلبہ ہونے لگا تھا۔ ولی نے نہ صرف دکن میں یہ اثرات قبول کیے بلکہ شمالی ہندوستان کے سفر کے دوران بھی ان سے بلاواسطہ اثر لیا۔ دہلی میں جیسا کہ روایت ہے انھیں شاہ سعداللہ گلشن نے جو ہدایت کی تھی انھوں نے اس پر پورا عمل کیا اور مقامی تصوارت کے ساتھ ساتھ فارسی مضامین کو غزل میں باندھنا شروع کردیا۔ فارسی مضامین ولی سے پہلے بھی دکنی شاعری میں تھے لیکن ان کی حیثیت غالب عنصر کی نہیں تھی۔ وؔلی کے بعد اردو شاعری میں فارسی اثرات کا غلبہ ہوگیا۔

ولی کے اثر سے دہلی میں جو شاعری شروع ہوئی اس میں ہندی تصورات بڑی حد تک دب گئے۔ موضوعات اور مضامین کا ایسا سیلاب آیا کہ ہندی روشیں یکسر منسوخ ہوگئیں۔ اردو غزل میں ہندی محبوب کی جگہ اب اس نوخیز امرد نے لے لی جو ایران کے میکدوں میں ساقی گری کے فرائض انجام دیتا تھا۔ پیا، پیو، پیتم، ساجن وغیرہ الفاظ میؔر و سوؔدا کے زمانے تک استعمال تو ہوتے رہے لیکن ان کے اگلے معنی معزول ہوگئے اور ان کی پشت پر محبوب کا وہ تصور نہ رہا جو محمد قلی اور دوسرے دکنی شاعروں کے یہاں تھا۔ وؔلی کی غزل نے پہلی مرتبہ اردو کی صلاحیتوں کو آشکارا کیا۔ چنانچہ خواص وعوام فارسی کو چھوڑ کر اردو کو اپنانے لگے۔ اب اہل ایران کے مقابلے میں اپنی برتری اور افضلیت جتانے کا صرف یہی راستہ تھا کہ فارسی کے

مضامین ویسی ہی نزاکتوں اور لطافتوں سے اردو میں باندھ کر پیش کیے جائیں۔ غزل کے مذاق حسن پر اس کا اثر یہ ہوا کہ ہندی محبوب کے حسن و شباب کی جگہ اب ایرانی معشوق کی کم سنی اور سادہ روی کا ذکر ہونے لگا لیکن ان تصورات کو جس چیز نے قائم کیا وہ روایتی تصوف کا چلن تھا۔

تصوف اس زمانے میں تہذیب اور اخلاق کا سرچشمہ سمجھا جاتا تھا۔ شاعری پر بھی اس کا بہت گہرا اثر تھا۔ ویسے تو اردو شاعری کے ہر دور میں تصوف کی کارفرمائی رہی ہے لیکن قدما یعنی ولؔی سے میرؔ وسوداؔ کے زمانے تک شاعری اور درویشی کا چولی دامن کا ساتھ تھا۔ تصوف میں خدا تک پہنچے کا واحد وسیلہ عشق ہے۔ صوفیا کا عقیدہ تھا کہ عشق حقیقی کی منزل تک پہنچنے کے لیے تزکیۂ نفس اور تنقیۂ قلب ضروری ہے جو مجاز ہی کی راہ سے ممکن ہے۔ عشق مجازی میں مظہر کا وجود اس لیے پیش نظر رہتا تھا کہ اس کے احساس سے دل چوٹ کھاتا رہے اور عشق ومحبت کے اعلیٰ وارفع جذبات پیدا ہوتے رہیں۔

احساس حسن و جمال کے جن اسالیب کا ذکر کیا گیا یہ دونوں زیادہ دیر تک غزل کا ساتھ نہ دے سکے۔ ہندوؤں اور مسلمانوں کے اختلاط سے جو نیا معاشرہ وجود میں آیا تھا اس کی جذباتی اور جمالیاتی تسکین ان دونوں میں سے کسی سے نہ ہوسکتی تھی۔ حسن کا ہندی تصور پردے کے مخالف تھا اور اس کا ایرانی رنگ ہندوستانی مزاج سے مناسبت نہیں رکھتا تھا۔ نئے تہذیبی اور سماجی حالات نئے تصورات کا مطالبہ کر رہے تھے اور اس وقت وہی تصور کامیاب ہوسکتا تھا جس میں دونوں تہذیبی روایات کا احترام ہو۔

پہلے ذکر کیا جاچکا ہے کہ متقدمین کے یہاں حسن امرداور مظہر پرستی کا ذکر فارسی شاعری کی نقالی اور تصوف کی گرما گرمی کا نتیجہ تھا جس کی شدت ایک خاص مدت کے بعد باقی نہ رہی۔ یہ ایک طرح کا وقتی اور عارضی سلسلہ تھا۔ اردو غزل کے تصور حسن و جمال کا اصل رنگ وہی تھا جو ولؔی کی شاعری میں قائم ہو چکا تھا۔ ایہام گویوں کے دور میں اور میرؔ وسوداؔ کے بعض ہم عصر

شاعروں کے یہاں بظاہر حسن کا ایرانی تصور کارفرما ہے لیکن اندر ہی اندر حسن کے وہ تصورات پرورش پا رہے تھے جو ہندی اور ایرانی تصورات کی آمیزش سے پیدا ہوئے تھے۔ چنانچہ میرؔ وسوداؔ کے زمانے میں جب اردو غزل نے اپنا توازن پالیا اور اس کا لب ولہجہ مکمل طور سے قائم ہوگیا تو حسن و جمال کے ہند ایرانی تصور کا وہ دھارا جو ولیؔ کی غزل سے نکلا تھا اب مستقل طور سے منظر عام پر آکر بہنے لگا۔

کیفیت چشم اس کی مجھے یاد ہے سوداؔ
ساغر کو مرے ہاتھ سے لیجو کہ چلا میں

سوداؔ

ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیے
بھولے اس کے قول وقسم پر ہائے خیال خام کیا

☆

شوق قامت میں ترے اے نونہال
گل کی شاخیں لیتی ہیں انگڑائیاں

میرؔ

میرؔ نے جس محبوب کے چہرے سے نقاب اٹھائی ہے اس کا تعلق فارسی شعرا کی طرح غیر جنس سے نہیں ہے۔ نہ ہی میر کا محبوب جنس کم ارز سے ہے۔ تذکرہ بہار بے خزاں سے روایت ہے کہ میر ایک پری تمثال سے در پردہ میل جول رکھتے تھے۔ مدتوں جذب وجنوں کی کیفیت رہی جس کا اثر ان کی شاعری پر غیر معمولی طور سے ہوا ہے۔ ان کی شاعری میں جنس کی مہک ہے اور ان کا تصور حسن واردات قلبیہ پر مبنی ہے:

ہمارے آگے ترا جب کسو نے نام لیا

دل ستم زدہ کو ہم نے تھام تھام لیا

☆

میؔر ان نیم باز آنکھوں میں

ساری مستی شراب کی سی ہے

میؔر

دہلی میں حسن کا جو عام تصور تھا اس کی حد بندی ضبط و متانت، سنجیدگی اور نفاست سے ہوتی تھی۔ اس کے برعکس جرأؔت، انشؔا، رنگیؔن وغیرہ کے یہاں یہ مبتذل اور بازاری بن کر رہ گیا۔ یہاں چوں کہ حسن کا احساس چوما چاٹی اور معاملہ بندی کے مضامین سے متعلق ہے اس لیے عشق و اخلاص کے اعلیٰ وارفع جذبات سے اس کا پہلا سا تعلق نہیں رہ گیا اور بڑی حد تک سطحی، فحش اور عریاں بن گیا، مصحفؔی البتہ فقط ایسے شاعر ہیں جنھوں نے اپنی پرانی ڈگر قائم رکھی۔ نظیؔر کا تعلق بھی روحانیت کے اسی دور سے ہے لیکن یہ رہنے والے آگرہ کے تھے۔ لکھنوی شاعری کا تصنع ان کے یہاں نہیں پایا جاتا۔ ان کا مزاج دوسرا ہے جس کی وجہ سے ان کا احساس جمال خاصا غیر روایتی اور کھلا ہوا ہے۔ معشوق کے ذکر میں یہ کہیں کہیں مونث افعال کو بھی روا رکھتے ہیں۔ ان کے ہاں بعض اشعار میں جذبات عشق کا اظہار عورت کی طرف سے بھی ملتا ہے۔

بانکی سج دھج، آن انوٹھی، بھولی صورت، شوخ مزاج

نظروں میں کھل کھیل لگاوٹ، آنکھوں میں شرمانا ہے

☆

ہم نے پوچھا کل نہ آئے کس لیے

پاؤں کی مہندی دکھا کر ہنس دیا

نظیؔر اکبرآبادی

محبوب کے بیان میں عریانی اور ہرزہ گوئی کی جو حدیں جرأتؔ اور انشاؔ کے کلام سے شروع ہوئیں، ناسخ اور ان کے شاگرد انھیں رکاکت، ابتذال اور غلو کی حد تک لے گئے۔ اردو غزل کا محبوب جو چلمن اور پردے کو چھوڑ کر گلی کوچے اور بازار تک آیا تھا اب رسوائے عام ہوگیا۔ مبالغہ اور لفاظی کا رجحان درباری اثرات کی بدولت شروع ہو چکا تھا محبوب کے تصور پر اس کا یہ اثر ہوا کہ وہ رعایت لفظی اور ضلع جگت وغیرہ میں گھر گیا۔ محبوب کی دلکشی اور جاذبیت جو کم کم کھلنے اور عیاں ہوتے ہوئے نہاں رہنے میں ہے، اس دور میں فنا ہوگئی۔

غالبؔ اور مومنؔ کا عہد تصور حسن کا حد درجہ کڑھا ہوا اور شائستہ پہلو پیش کرتا ہے جس میں غالبؔ کا تصور جمال سب سے الگ اپنی انفرادی شان رکھتا ہے۔ مومنؔ کے یہاں بھی محبوب کا ایک رچا ہوا تصور پایا جاتا ہے۔

پردے کی قیود اور بعض دوسرے تہذیبی عوامل کی وجہ سے طوائفیں اس زمانے میں معاشرے کا ایک جزو بن گئی تھیں۔ گھر کی چہار دیواری میں بند رہنے والی عورتوں کے مقابلے میں ان بازاری عورتوں کی حیرت انگیز کشش پیدا ہوجانا لازمی تھا۔ روز مرہ کی زندگی میں ان کا عمل دخل اتنا بڑھ گیا تھا کہ کوئی تقریب کوئی تہوار کوئی محفل ان کے بغیر مکمل نہیں سمجھی جاتی تھی۔

اس لیے اس دور کی غزلوں میں بھی ان طوائفوں کی جھلک صاف دیکھی جا سکتی ہے۔ غالبؔ کی غزلوں کا بھی جو محبوب ہے اس کا ناز و ادا، وقار، اس کی شوخی، ظرافت اور بانکپن اس عہد کی کسی گھریلو خاتون کا ہو ہی نہیں سکتا۔ غالبؔ نے اس کو اپنی شوخی اور ظرافت سے اتنا طرحدار بنا دیا ہے کہ جمالیاتی وجدان پر اس کا اثر بہت گہرا ہوتا ہے اور ایک لطیف پیکر آنکھوں میں بس جاتا ہے:

دل سے تری نگاہ جگر تک اتر گئی
دونوں کو اک ادا میں رضامند کرگئی

☆

نیند اس کی ہے دماغ اس کا ہے راتیں اس کی ہیں
تیری زلفیں جس کے بازو پر پریشاں ہوگئیں

غالبؔ

غزل کے تصور حسن و جمال کے معیار میں ایک بڑی تبدیلی حالؔی کی اصلاحی کوششوں کے نتیجے میں پیدا ہوئی۔ انھوں نے غزل کے تصور جمال کو نہ صرف روایتی اور فرسودہ روشوں سے نجات دلائی بلکہ اسے ایک حد درجہ معتدل اور متین لب و لہجے کی راہ دکھائی۔ خود حالؔی کے یہاں آرائش خم کاکل کے بیان میں جذبات کی جیسی شائستگی، لہجہ کی نرمی اور بیان کی متانت ملتی ہے وہ قابل توجہ ہے:

ہم جس پہ مر رہے ہیں وہ ہے بات ہی کچھ اور
عالم میں تجھ سے لاکھ سہی تو مگر کہاں

☆

نہیں بھولتا اس کی رخصت کا وقت
وہ رو رو کے ملنا بلا ہوگیا

حالؔی

حسرتؔ نے اردو غزل کے جمالیاتی احساس میں ایک نئے باب کا اضافہ کیا۔ ان کے تصور جمال کی رنگینی اور طرح داری پر کچھ کچھ مصحفؔی کا بھی اثر پڑا ہے۔ لیکن ان کا گھریلو پن اور شرافت حسرت کی اپنی دین ہے۔ اس میں جو شائستگی اور متانت ہے اس کا تعلق متوسط طبقے کی گھریلو فضا سے ہے۔ حسرت کے تصور حسن کی حسیت اور ان کا شبنمی لمس اردو غزل کا عزیز سرمایہ ہے۔ ستاروں کی چھاؤں میں ملنے، جلتی دھوپ میں ننگے پاؤں آنے اور چپکے چپکے رونے کا تصور اردو غزل میں نئی گھریلو فضا لے کر آیا۔

غیر کی نظروں سے بچ کر سب کی مرضی کے خلاف
وہ تیرا چوری چھپے راتوں کو آنا یاد ہے
دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لیے
وہ تیرا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

حسرتؔ

فراقؔ کا احساس جمال اس لحاظ سے حسرتؔ سے مختلف ہے کہ ہندی روایات کے رچاؤ سے اس میں رنگ ورس کی حیرت انگیز کیفیت پیدا ہوگئی ہے۔ اس کا بہترین اظہار 'روپ' کی رباعیوں میں ہوا ہے۔ غزل میں بھی انھوں نے حسن وشباب کی ایک نئی رنگین، رسیلی، لطیف اور مترنم فضا قائم کی ہے۔ فراقؔ کی شاعری میں حسن و جمال کی کیفیت پر گوپی چند نارنگ یوں رقمطراز ہیں:

''ہندوستانی لب ولہجہ اور احساس جمال اردو شاعری میں پہلے بھی تھا، فراق کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے میر تقی میر کی شعری روایت کی بازیافت کی اور صدیوں کی آریائی روح سے ہم کلام ہوکر اسے تخلیقی اظہار کی نئی سطح دی۔ ان کی شاعری میں ہماری تہذیب کی صدیاں بولتی ہیں۔ فراق کا بنیادی موضوع حسن وعشق کی کیفیات ہے۔ وہ جذبات کی تھرتھراہٹوں، جسم وجمال کی لطافتوں اور نشاط ودرد کی ہلکی گہری کیفیتوں کے شاعر ہیں[۱۰]۔''

مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھیے:

تم مخاطب بھی ہو قریب بھی ہو
تم کو دیکھیں کہ تم سے بات کریں

☆

ہزار بار زمانہ ادھر سے گذرا ہے
نئی نئی سی ہے کچھ تیری رہگذر پھر بھی

فراقؔ

ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ کس طرح سے حسن کے معیار میں ایک بار پھر تبدیلی آنا شروع ہوگئی تھی حسرتؔ اور فراقؔ کے ہاں جو محبوب ہے اس کا عورت پن اور اس کا گھریلو انداز بہت واضح ہے۔

دراصل بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ جو سیاسی رجحان پیدا ہوا اور آزادی حاصل کرنے کی جو تحریک چلی اس نے زندگی کے سیاسی وسماجی مسائل کے ساتھ زندگی کے اس پہلو کا بھی احساس دلایا۔ اس نے یہ بات محسوس کرائی کہ انسان کی لطیف ترین جنس عورت ہے اور اس سے ایک صحت مندانہ نوعیت کی دلچسپی زندگی میں نہ صرف رنگ بھرتی ہے بلکہ اس سے عمل کی قوتوں میں اضافہ ہوتا ہے۔ وہ صرف عیاشی کا ذریعہ ہی نہیں بلکہ انسانی ضرورت بھی ہے۔ چنانچہ اس خیال نے عورت سے دلچسپی کو بڑھایا اور بیسویں صدی میں اس سے متعلق ایک ایسے رجحان کی ابتداء ہوئی جس میں تعیش نہیں تھا جس میں کسی ذہنی الجھن کی کارفرمائی نہیں تھی برخلاف اس کے اس میں ایک انسانی پہلو تھا، ایک حقیقت تھی ایک واقعیت تھی۔ ایک ایسی حقیقت اور واقعیت جس کو زندگی سے الگ نہیں کیا جاسکتا تھا۔

اردو غزل میں یہ روایت خاصی استوار تھی۔ غالب اور مومن اس کی اہمیت کا احساس دلا چکے تھے۔ حالی تک نے اس کو محسوس کیا تھا سرسید کی تحریک کے سنجیدہ ماحول میں داغؔ کی غزل نے اس روایت کی پاسداری کی تھی۔ داغؔ نے اپنی غزل میں عورت کو حسن کا مرقع اور شوخی کا مجسمہ بنا کر پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس عورت سے وابستگی کو وہ انسانی فطرت کے عین مطابق سمجھتے ہیں۔ عشق اس کے ساتھ کیا جاسکتا ہے لیکن اس عشق میں دیوانگی اور صحرا نوردی کی ضرورت نہیں۔ وہ اس عورت کو محبوب بناتے ہیں لیکن ان کے محبوب کا تصور روایتی تصور

محبوب سے مختلف ہے۔ وہ اس کو مسرت کا ایک ذریعہ سمجھتے ہیں لیکن اس مسرت کے حصول میں صرف تعیش پرستی کو دخل نہیں ہوتا۔ انسان کے بنیادی جذبے کی کارفرمائی ہوتی ہے۔ عورت کی ذات سے اس طرح لطف اندوز ہونے اور مسرت حاصل کرنے کے جتنے پہلو بھی ہو سکتے ہیں وہ داؔغ، ریاضؔ، شادؔ عظیم آبادی کی غزلوں میں بڑی خوش اسلوبی کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔

بیسویں صدی کے بدلتے ہوئے حالات کے زیر اثر پیدا ہونے والی آزادی اور آزاد خیالی، صفائی اور صاف گوئی کا اثر اپنی مکمل صورت میں جن جدید غزل گو شعرا کے یہاں ملتا ہے ان میں حسرتؔ، اصغرؔ، فانیؔ، آثرؔ، جگرؔ اور فراقؔ کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ ان شعرا نے جدید غزل کو صحیح معنوں میں جدید غزل بنایا ہے۔ ان شعرا کی غزلوں میں بڑی وسعت اور گہرائی، بڑا تنوع اور رنگا رنگی ہے۔ ان میں سے بعضوں نے مختلف موضوعات کو غزل میں سمونے کی کوشش کی ہے لیکن یہاں بحث صرف ان کی عشقیہ شاعری سے ہے جو غزل کا بنیادی موضوع ہے۔ اور جس کو ان سب نے ایک نئے سانچے میں ڈھالنے کی کوشش کی ہے:

عارض نازک پہ ان کے رنگ سا اک آ گیا
ان گلوں کو چھیڑ کر ہم نے گلستاں کر دیا

اصغرؔ

ذکر جب چھیڑ گیا قیامت کا
بات پہنچی تری جوانی تک

فانیؔ

آنکھوں ہی آنکھوں میں پھر کوئی اشارہ کر دے
تیرے قرباں ابھی تھوڑی سی جھجھک باقی ہے

آثرؔ

یہ ناز حسن تو دیکھو کہ دل کو تڑپا کر

نظر ملاتے نہیں مسکرائے جاتے ہیں

جگؔر

یہ حسن وعشق کی صحت مند اور صحت بخش فضا جس کو حسرتؔ، اصغؔر، فانؔی، جگؔر اور فراقؔ وغیرہ نے قائم کیا، جدید اردو غزل کا بہت بڑا سرمایہ ہے۔ لیکن جدید غزل نے اسی تک اپنے آپ کو محدود نہیں کیا۔ غزل میں فلسفیانہ سیاسی، سماجی، معاشی اور تمدنی مسائل کی ترجمانی کی جو روایت قائم ہو چکی تھی اس کے اثرات ان شعرا پر بھی ملتے ہیں۔

دل میں اب یوں ترے بھولے ہوئے غم آتے ہیں

جیسے بچھڑے ہوئے کعبے میں صنم آتے ہیں

فیضؔ

ہم کو ٹھکرا کے کچھ ایسے ترے تیور بدلے

جب سر بزم بھی دیکھا تجھے تنہا دیکھا

احمد ندیؔم قاسمی

رشتۂ جاں تھا کبھی جس کا خیال

اس کی صورت بھی تو اب یاد نہیں

ناصؔر کاظمی

ان شعرا کے ساتھ ساتھ اس زمانے میں بعض ایسے شعرا نے بھی غزل میں جدت پیدا کی جن کی نشو ونما پہلی جنگ عظیم کے آس پاس ہوئی۔ ان میں جوش ملیح آبادی، حفیظ جالندھری اور احسان دانش وغیرہ کے نام لیے جا سکتے ہیں۔

حسن کے معیار میں ایک بڑی تبدیلی ترقی پسند تحریک کے زیر اثر آئی۔ ۱۹۳۶ میں ترقی

پسند تحریک کے ایک جلسے کی صدارت کرتے ہوئے پریم چند نے اپنے صدارتی خطبے میں کہا تھا کہ ''ہمیں حسن کا معیار بدلنا ہوگا۔'' اس کے زیادہ واضح نقوش تو اس دور کے ناولوں، افسانوں، اور شاعری میں نظموں میں دیکھنے کو ملتے ہیں۔ لیکن غزل بھی اس سے مستثنیٰ نہیں رہی۔ ترقی پسند تحریک کے زیر اثر نہ صرف یہ کہ غم جاناں کے ساتھ ساتھ غم دوراں کے موضوعات کو بھی برابر اہمیت دی گئی، جس کی بہت عمدہ مثالیں فیضؔ کی غزلوں میں ملتی ہیں، بلکہ حسن اور جمالیات کی تلاش ایک خاص معاشرے اور پڑھے لکھے طبقے سے ہٹ کر نچلے اور مزدور طبقے میں بھی کی جانے لگی۔

حسن کے معیار میں ایک بڑی تبدیلی یہ آئی کہ محبوب کا کردار اب مثالی نہیں رہ گیا۔ اس کے حسن کی وہ ساری ماورائیت ختم ہوگئی ہے جو اس کا سلسلہ کسی حسن ازلی سے ملا دیتی تھی۔ اب اس کا حسن زمینی اور اس کی فطرت سیدھی سادی نسوانی ہے۔ اسی کے ساتھ آج کے عاشق کی نفسیات میں بھی یہ تبدیلی آئی ہے کہ وہ اس بات پر اصرار نہیں کرتا کہ اس کا محبوب کوئی عالمی ملکۂ حسن ہو بلکہ وہ معمولی عورت بھی ہوسکتی ہے۔

بقول سلیم احمد:

> عاشق کو اپنے محبوب کے عالمی ملکہ حسن ہونے پر اصرار نہیں ہے یہ معمولی عورت بھی ہوسکتی ہے اور اسے بیوی بنا کر بھی چاہا جاسکتا ہے[۱۱]۔''

یعنی جہاں کلاسیکی شاعری میں محبوب مثالی حسن کا مالک تھا وہیں جدید عہد میں محبوب کے لیے چاند کا ٹکڑا ہونا ضروری نہیں۔ اور نہ ہی وہ کسی دوسری دنیا کی کوئی ماورائی مخلوق نظر آتا ہے۔ وہ اسی دنیا کا انسان ہے جو معمولی خط و خال کا بھی ہوسکتا ہے:

یونہی سا تھا کوئی جس نے مجھے مٹا ڈالا
نہ کوئی چاند کا ٹکڑا نہ کوئی زہرہ جبیں

فراقؔ

نبھا رہا ہے یہی وصف دوستی شاید
وہ بے مثال نہ تھا میں بھی بے نظیر نہ تھا

فرازؔ

غرض یہ کہ جدید عہد میں ایک جانب تصوراتی طور پر اردو غزل زندگی کے بدلتے ہوئے مزاج کی ترجمانی کر رہی تھی تو وہیں دوسری جانب بعض غزل گویوں کے یہاں احساسات کی سطح پر مادی تغیرات کی نشاندہی بھی ملتی ہے۔ اس کے علاوہ جدید اردو غزل متوسط طبقے کے نئے اخلاقی رابطوں اور نئے جذباتی رشتوں کی داستان بن کر ابھری ہے۔

(ج) محبوب کا معاشرتی کردار

اردو غزل کے مطالعے سے یہ حقیقت واضح ہوتی ہے کہ اس کی تقریباً دو ڈھائی سو سال کی روایت میں ایک مسلسل ارتقائی کیفیت رہی ہے۔ اس نے ہمیشہ اپنے زمانے کے حالات کا ساتھ دیا ہے بلکہ شاید یہ کہنا بے جا نہیں کہ وہ حالات ہی کی پیداوار ہے۔ اس میں ماحول کا عکس ہے وہ بدلتی ہوئی زندگی کی تصویر ہے۔ تاریخی، تہذیبی، معاشی معاملات کی بدلتی ہوئی کیفیات کے اثرات اس نے قبول کیے ہیں اور بڑی حد تک اپنے مخصوص انداز میں ان کی ترجمانی بھی کی ہے۔ افراد کے ذہنی رجحانات کا عکس اس میں ہر جگہ نظر آتا ہے لوگوں نے جس طرح محسوس کیا ہے، جو تصورات قائم کیے ہیں، جن نظریات کی تشکیل کی ہے، ان سب کے اثرات غزل نے قبول کیے ہیں۔

اس لیے اردو غزل کے متعلق صرف یہ نہیں کہا جاسکتا ہے کہ اس میں حسن وعشق کے معاملات پیش کیے گئے ہیں۔ یہ ٹھیک ہے کہ حسن وعشق اس کا بڑا اہم موضوع رہا ہے اور اس نے اس کی مختلف اور متنوع کیفیات کی ترجمانی بڑے دل موہ لینے والے انداز میں کی ہے۔ لیکن یہ ترجمانی محض روایتی انداز میں نہیں کیوں کہ اگر اس کی نوعیت روایتی ہوتی تو اس میں دل موہ لینے والی کیفیت پیدا نہیں ہوسکتی تھی۔ اس میں افراد کے مخصوص محسوسات ہیں اور ساتھ ہی ان محسوسات کے محرکات کا اثر بھی اس میں جھلکتا ہے۔ اسی لیے ایک زمانے کا تصورِ عشق دوسرے زمانے کے تصورِ عشق سے مختلف نظر آتا ہے۔ بلکہ ایک شاعر کا تصورِ عشق دوسرے شاعر سے مختلف ہے۔ اور اس کا سبب صرف یہ ہے کہ مختلف زمانوں میں افراد مختلف انداز میں سوچتے ہیں۔ اور

نہ صرف یہ بلکہ ایک مخصوص زمانے ہی میں مختلف لوگوں کے سوچنے کا انداز مختلف ہوتا ہے۔ یہی سبب ہے کہ اردو غزل میں بظاہر تو ایک ہی سی عشقیہ کیفیات نظر آتی ہیں لیکن اگر غور سے دیکھا جائے تو ان میں اس اختلاف کا پتہ چلتا ہے جس کو حالات پیدا کرتے ہیں۔ اسی لیے اردو غزل میں ہر شاعر کا عشق ایک تہذیبی اور سماجی پس منظر رکھتا ہے۔ بات درحقیقت یہ ہے کہ اردو کے غزل گو شاعروں نے عشق اور اس کے معاملات کو زندگی سے علاحدہ نہیں کیا ہے بلکہ اسے زندگی کا ایک جزو سمجھ کر برتا ہے۔ چنانچہ زندگی کے تمام حالات اس پر اثر انداز ہوتے ہوئے معلوم ہوتے ہیں۔ شاید یہی وجہ ہے کہ اردو غزل میں عشق کے جو تصورات پیش کیے گئے ہیں زندگی کی مروجہ قدروں اور معیاروں سے ان کا گہرا تعلق ہے۔

اگر ہم اٹھارہویں صدی کی اردو غزل کے روایتی عشق کے تصور پر نظر ڈالیں تو دیکھیں گے کہ اس دور کی غزل نے عشق کا جو تصور پیش کیا ہے وہ اس زمانے کی زندگی سے پوری طرح مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں اس زمانے کی معاشرتی روایات کو بڑا دخل ہے۔ یہ عشق اپنے اندر ایک عظمت اور بلندی رکھتا ہے۔ اس میں ستا پن نہیں ہے۔ اس میں ایک تقدس اور پاکیزگی ہے کیوں کہ اس کی بنیادیں لذت پرستی اور تعیش پسندی پر استوار نہیں ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں ہے کہ وہ افلاطونی تصور عشق سے مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں انسانی خواہش اور انسانی جذبے کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ لیکن یہ جذبہ بڑے مہذب سماج کی پیداوار معلوم ہوتا ہے۔ اس کے اظہار میں انسانی رشتوں کا احساس بڑا شدید ہے۔ مخصوص سماجی روایات کا خیال اس میں بہت نمایاں ہے۔ انسانی حسن سے اس کے چشمے پھوٹتے ہیں۔ اس حسن کی ترجمانی بھی اس دور کی غزل کرتی ہے لیکن کسی قدر احتیاط کے ساتھ کیوں کہ اس زمانے کی معاشرت اس بات کی اجازت نہیں دیتی تھی۔ حسن پردے کے پیچھے مستور تھا۔ صرف اس کی جھلک دیکھی جاسکتی تھی۔ اس لیے اس زمانے کی غزل میں انسانی حسن کی صرف جھلک ہی نظر آتی ہے۔ لیکن یہ انسانی حسن نسوانیت سے تعلق رکھتا ہے۔ اس دور کے شعرا کے نزدیک اسی تعلق کا نام عشق ہے۔ چنانچہ اس

عشق کی ترجمانی اس دور کی غزل میں ملتی ہے۔ اس عشق میں کامیابی کی منزل سے ہمکنار ہونا آسان نہیں ہوتا۔ سماجی بندشیں درمیان میں حائل ہوتی ہیں اس لیے حسرت اور ناکامی اس دور کی غزل میں بہت عام ہے۔ عاشق اس راہ میں کوئی اقدام نہیں کرتا اور ہجر وفراق میں تڑپ کر اپنی جان دیتا ہے۔

بقول خورشید الاسلام:

''ہمارے سماج میں محبت کرنے کی آزادی نہیں تھی اور نہ بڑی حد تک آج ہے۔ ہر عاشق مجرم تھا یعنی محبت شرعاً، اخلاقاً اور رسماً حرام تھی۔ جو شخص محبت کرتا تھا وہ اپنی اور دو خاندانوں کی رسوائی اور بعض اوقات تباہی کا باعث ہوتا تھا۔ جس سے محبت کی جاتی تھی وہ اپنی اور اپنے آباؤ اجداد اور موجودہ خاندان اور آنے والی نسلوں تک کے ماتھے کا داغ سمجھی جاتی تھی۔ اس بنیادی اور مرکزی صورتحال کو سمجھ لیا جائے تو اردو کی عشقیہ شاعری کی بہت سی تہیں خود بخود کھل جاتی ہیں۔ علامتیں اور استعارے سمجھنے میں آسانی ہوتی ہے۔ عاشق کے ذہنی اور جذباتی رویے، جو بظاہر عجیب معلوم ہوتے ہیں قدرتی نظر آنے لگتے ہیں۔ محبوب کا تغافل اور بے اعتنائی اور ضرورت سے زیادہ احتیاط اور عاشق کی وفاداری کو آزمانے کے بظاہر غیر ضروری انداز ناگزیر معلوم ہونے لگتے ہیں[۱۲]۔''

غزل کی روایت میں جدید عورت کی جھلکیاں ہمیں سب سے پہلے حسرتؔ موہانی کی غزلوں میں ملتی ہیں۔ مومنؔ کے پردہ نشیں محبوبوں سے تھوڑی بہت مماثلت رکھنے کے باوجود حسرتؔ کا محبوب ان سے مختلف ہے۔ اس میں سپردگی، ہم آہنگی اور جذبات کی شدت زیادہ ہے۔ اس کے ساتھ ہی اس کی نفسیات اور ماحول میں ایک ایسی مطابقت ہے جس کے سبب سے

اس کی محبت کے تجربے میں زیادہ نفسیاتی پیچ اور الجھنیں نہیں پڑتیں۔ سماجی پس منظر اور اس کو نمایاں کرنے کا احساس جدید غزل میں بہت واضح ہے۔ حالیؔ کے بعد ہی سے اس کے اثرات نظر آنے لگتے ہیں لیکن اس کی اچھی مثالیں حسرتؔ کی غزل سے ملنی شروع ہوتی ہیں کیوں کہ حسرتؔ نے اس میں متوسط طبقے کی ترجمانی کی ہے۔ حسرتؔ جب دھانی لباس اور سرخ اوڑھنی کا ذکر کرتے ہیں۔ جب ان کے یہاں غرفے سے آنکھیں لڑانے، دانتوں میں انگلی دبانے، دوپٹے سے منھ چھپانے، چلچلاتی دھوپ میں کوٹھے پر ننگے پاؤں آنے کا تذکرہ ہوتا ہے وہیں اس پس منظر کے نقوش ابھرتے ہیں:

تجھ سے ملتے ہی وہ کچھ بے باک ہو جانا مرا
اور ترا دانتوں میں وہ انگلی دبانا یاد ہے
کھینچ لینا وہ میرا پردے کا کونا دفعتاً
اور دوپٹے سے ترا وہ منھ چھپانا یاد ہے

حسرتؔ

جدید عشقیہ رجحان میں اس متوسط طبقے کے سماجی پس منظر کے نمایاں ہونے ہی کا یہ نتیجہ ہے کہ اس میں محبوب کی شخصیت بھی پوری طرح سامنے آتی ہے اور اس کا کردار بھی نمایاں طور پر ابھرتا ہے۔ جدید غزل میں محبوب پردے کے پیچھے نہیں رہتا۔ وہ سامنے آتا ہے۔ اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے۔ اس کی ذات زندگی میں رنگ بھرتی ہے۔ رنگینی اور رعنائی کو وجود میں لاتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہی ہے کہ وہ موجودہ دنیا اور موجودہ سماج کا ایک فرد معلوم ہوتا ہے۔ وہ انسانی خصوصیات سے بے نیاز نہیں ہے۔ اس میں اردو غزل کے روایتی محبوب کی خصوصیات نہیں ہیں، وہ طوائف نہیں ہے، اسی طبقے کا ایک فرد ہے جس سے ہم سب تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ تمام بنیادی خصوصیات ہیں جو انسان کی لطیف ترین جنس عورت میں ہونی

چاہئیں۔ وہ حسن وشباب کا مجسمہ ہے، شرم وحیا کا مرقع ہے، شوخی اور شگفتگی، تیزی اور طراری سے اس کا خمیر اٹھا ہے اور اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ نگاہوں سے اوجھل نہیں ہوتا۔ ہمارے سامنے رہتا ہے۔ اس کے چاہنے والے اس کے لیے ترستے ضروری ہیں لیکن اس کے لیے ویرانوں اور صحراؤں کی خاک کم چھانتے ہیں۔ غرض یہ کہ جدید غزل میں محبوب کو انسانی اور سماجی مخلوق کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ اردو غزل میں اس سے قبل اس کی مثالیں ذرا کم ہی ملتی ہیں:

تو خدا ہے نہ مرا عشق فرشتوں جیسا
دونوں انساں ہیں تو کیوں اتنے حجابوں میں ملیں

احمد فرازؔ

بہر حال حسرتؔ کے یہاں ہمیں حسن وعشق کی بدلتی ہوئی نفسیات ملیں تو فراقؔ کے یہاں اس نفسیات کی گہرائیاں نظر کے سامنے آئیں۔ فراقؔ نے ہمیں بتایا کہ عشق میں دنیا اور رقیبوں کے حائل ہونے کا رونا پرانا ہوا اب تو اگر دونوں کے درمیان کوئی چیز حائل ہے تو وہ خود ہیں۔ ظاہر ہے کہ یہ تجربہ اس معاشرے میں نہیں ہوسکتا تھا جہاں عاشق اور محبوب کے درمیان چلمنیں نہیں دیواریں حائل تھیں اور اکثر لوگوں کا عشقیہ تجربہ گاہے بہ گاہے ایک جھلک دیکھ لینے پر ختم ہوجاتا تھا۔

فراقؔ نے ہمارے سامنے اس عورت کو پیش کیا جو اپنے ماحول اور نفسیات کے اعتبار سے خاص ان کے زمانے کی چیز تھی۔ اس عورت کو ابھی معاشرتی بندھنوں سے نئی نئی آزادی ملی تھی، اس کے لیے خواب ایک ایسی بھرپور زندگی سے متعلق تھے جہاں حسن برہنہ پا اور عشق خاک بسر دونوں مل کر ایک نئی دنیا کی تعمیر کریں۔ فراق کے محبوب کی طرح فراق کا عاشق بھی ایک نئی نفسیات رکھتا ہے۔ عشق اس کے لیے بہت کچھ ہونے کے باوجود بہت کچھ نہیں ہے۔ اس کی

زندگی میں غم جاناں کے ساتھ غم دوراں بھی ہے:

عمر فراقؔ نے یوں ہی بسر کی
کچھ غم دوراں، کچھ غم جاناں

دوسری بات یہ ہے کہ اس عاشق کے لیے وفا کی روایتی قدر بھی روایتی معنی نہیں رکھتی اور اس میں یہ جرأت ہے کہ یہ تسلیم کر سکے کہ عشق اپنے آپ کو جھٹلائے بغیر ایک سے زیادہ بار کیا جاسکتا ہے:

کہاں وہ خلوتیں دن رات کی اور اب یہ عالم ہے
کہ جب ملتے ہیں دل کہتا ہے کوئی تیسرا بھی ہو

فراقؔ

اب اگر ہم جدید معاشرے کے تناظر میں دیکھیں تو سب سے پہلے اس بات پر غور کرنا ہوگا کہ حسرتؔ کا کوٹھے پر ننگے پاؤں آنے والا محبوب، عشق سے اپنے ربط ضبط میں کہاں پہنچا ہے۔ لیکن ساتھ ہی یہ وضاحت ضروری ہے کہ پہلے اس محبوب کی جھلکیاں حسرتؔ اور فراقؔ کی متاع غزل تھیں۔ اب اس کا تجربہ اتنا عام ہوا ہے کہ یہ سارے جدید غزل کی ملکیت ہے۔ یہ ایک بڑی معاشرتی تبدیلی کا مظہر ہے۔ اس محبوب کی صفت صرف یہ نہیں کہ آدمی ہے بلکہ اسے دیکھنے کی صفت بھی لائی جاسکتی ہے۔ یوں محبوب ہونے کی رعایت سے وہ کبھی وعدہ خلافی بھی کرے تو اور پیارا لگتا ہے۔ ایسے محبوب کی سنگت میں وہ رقابت اور جلن کے پرانے شکوے گلے تمام ہوئے اور اگر کہیں رقابت اور جلن ہے تو اس کا ذائقہ پہلی رقابتوں سے خاص بدلا ہوا ہے۔ ایک تبدیلی یہ بھی ہے کہ بقول سلیم احمد:

''اس سے ملاقات کے لیے مستقل کوئے رقیباں یا بالائے بام کی شرط نہیں رہی۔ اب وہ سڑکوں پر مکانوں کے زینوں میں، پائیں باغ کے کونوں میں بازاروں کے چوراہوں پر اور بک اسٹالوں پر ملنے لگا ہے [۱۳]۔''

اس کے ساتھ ہی جدید دور میں عاشق کی صفات میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ عشق اس کے لیے ایک خواہش ضرور ہے لیکن یہ زندگی کا واحد مقصد نہیں ہے۔ وہ زندگی کے دوسرے معاملات میں اس قدر الجھا ہوا ہے کہ کبھی کبھی محبوب کا وصال بھی اس کے غم کا مداوا نہیں کر پاتا اور وہ گھبرا کے محبت ترک کرنے کا ارادہ کر لیتا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

نیت شوق بھر نہ جائے کہیں
تو بھی جی سے اتر نہ جائے کہیں

☆

اے دوست ہم نے ترک محبت کے باوجود
محسوس کی ہے تیری ضرورت کبھی کبھی

ناصر کاظمی

یہاں کسی کو بھی کچھ حسب آرزو نہ ملا
کسی کو ہم نہ ملے اور ہم کو تو نہ ملا

☆

شب وصال ترے دل کے ساتھ لگ کر بھی
مری لٹی ہوئی دنیا پکارتی ہے مجھے

ظفر اقبال

وہ خار خار ہے شاخِ گلاب کی مانند
میں زخم زخم ہوں پھر بھی گلے لگاؤں اسے

احمد فرازؔ

یا تیرے علاوہ بھی کسی شے کی طلب ہے
یا اپنی محبت پہ بھروسا نہیں مجھ کو

شہریارؔ

ان اشعار سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اس محبوب کے ساتھ اس کے عاشق کی صفات بھی کم وبیش یہی ہیں۔ عشق اس کے لیے پرستش نہیں خواہش ہے۔ اس خواہش میں شدت، گہرائی اور پائیداری ہو سکتی ہے لیکن یہ زندگی کا واحد مدعا نہیں اور پائیداری کے معنی بھی لافانی وفا کے نہیں۔ یہ رویہ پہلے پہل نظموں میں نظر آیا اور پھر جدید غزل میں بھی اسی طرح قبول کر لیا گیا کیوں کہ یہ جدید غزل کے مزاج کے مطابق بھی تھا۔

سلیم احمد ہی کے الفاظ میں:

> ''ن۔م۔ راشد نے اپنی ایک نظم میں اعتراف کیا ہے ''آج تک کی ہے کئی بار محبت میں نے'' اور اختر الایمان نے اس کا دوسرا پہلو یہ کہہ کر دکھایا ہے ''میں نے چاہا بھی مگر تم سے محبت نہ ہوئی'' یہ دونوں رویے غزل میں بھی اس طرح قبول کر لیے گئے ہیں کہ عشق ازلی توفیق کے بجائے لمحاتی صداقت بن گیا ہے[۱۴]۔''

اردو کی روایتی شاعری میں محبوب اور عاشق کا کردار ایک مقرر دائرے کے اندر ہی تبدیل ہو سکتا تھا۔ مثالی محبوب اور مثالی عاشق کی طے شدہ صفات تھیں۔ لیکن جدید دور کی عشقیہ شاعری میں جس طرح عورت کے غم، مرد کی آرزو اور جدید حالات میں عصمت اور وفا کے

بدلتے ہوئے احساسات کو پیش کیا گیا ہے ان کو نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔

نئی غزل میں عورت اپنے اصلی روپ میں آئی ہے۔ یہ وفا دار بھی ہے اور دنیا دار بھی ہے۔اس کی چاہت بے ریا بھی ہے اور اس میں دنیا داری بھی ہے۔اب انتظار کرنا صرف عاشق کا کام نہیں بلکہ مرد کی جدائی عورت کو بھی نڈھال کر دیتی ہے، وہ بھی اپنے محبوب کے لیے غم زدہ ہوتی ہے:

کل میں نے اس کو دیکھا تو دیکھا نہیں گیا
مجھ سے بچھڑ کے وہ بھی بہت غم سے چور تھا

منیر نیازی

رنگ عارض ترا کچھ اور نکھر آیا تھا
جب مرا غم ترے چہرے پہ ابھر آیا تھا

سلیمان اریب

اسی طرح قدیم غزل میں ایسے اشعار نہیں کے برابر ہیں جس میں عورت کی خود سپردگی کو تمام تر پاکیزگیوں کے ساتھ پیش کیا گیا ہو۔ یہ بھی صرف جدید غزل کا حصہ ہے جس میں جسم اور روح میں کوئی فرق نہیں رہتا:

میں نے دیکھی ہے وہ اک ساعت نایاب بھی جب
جسم اور روح میں کچھ فرق نہیں رہتا ہے

خلیل الرحمٰن اعظمی

نثار ہم تری اس خود سپردگی کے مگر
جمال دوست تری تمکنت حجاب سے تھی

احمد فراز

عشق اور جنس کے تصور میں تبدیلی کے ساتھ عورت کی نفسیات میں بھی تبدیلی آئی اور مرد کے یہاں بھی عورت سے کہیں زیادہ وفا، محبت اور خلوص کا تصور بدلا ہے۔ جدید غزل میں کسی ایک کا ہو رہنے کا رویہ باقی نہیں رہا۔ اب عشق پورے خلوص کے ساتھ ایک سے زیادہ بار ہو سکتا ہے اور ہوتا ہے:

یہ کیا کہ ایک طور سے گذرے تمام عمر
جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو

ناصر کاظمی

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا
وگرنہ ہم بھی کسی دن تمہیں بھلا دیتے

خلیل الرحمان اعظمی

تمام عمر ترا انتظار ہم نے کیا
اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا

حفیظ ہوشیار پوری

ٹھہری ہے تو اک چہرے پہ ٹھہری رہی برسوں
بھٹکی ہے تو پھر آنکھ بھٹکتی ہی رہی ہے

وحید اختر

اب محبوب کے وصل میں روح کے ساتھ جسم کے اتصال کا مطالبہ بہت واضح اور فطری نظر آتا ہے:

اک روز اس طرح بھی مرے بازوؤں میں آ
میرے ادب کو تیری حیا کو خبر نہ ہو

احمد ندیم قاسمی

ان اشعار سے ثابت ہوتا ہے کہ مرد اپنے جنسی جذبات کے شعری اظہار میں اس قدر بے باک ہو گئے ہیں کہ وہ محبوب سے تمام خلوص دل اور پاکیزگی کے ساتھ اس کے جسم کا مطالبہ کرتے ہیں ۔ یہ اشعار اس رجحان کی عکاسی کرتے ہیں کہ انسان کے ذہن و دل اور بدن میں جنسی جذبات ہیں، ان کی اپنی اہمیت ہے، عورت کا بدن اس کے لمس کی آرزو کا اظہار بھی اپنی خوبصورتی، بے باکی اور پاکیزگی کے ساتھ نظر آتا ہے:

شعلہ تو لپکتا ہے بہر طور صدا سے
اس غیرت ناہید کا لمس اور ہی کچھ ہے

قتیل شفائی

آہٹ آتے ہی نگاہوں کو جھکا لو کہ اسے
دیکھ لو گے تو لپٹنے کو بھی جی چاہے گا

ظفر اقبال

یہاں تو کوئی نہیں دل تلک اکیلا ہے
قبا کے بند تو کھولو ہمارے پاس تو آؤ

خورشید الاسلام

جدید غزل میں وصل کی بھی کئی صورتیں نظر آتی ہیں۔ محبوب کے وصل کی طلب فرحت و انبساط حاصل کرنے اور حالت کرب اور ذہنی الجھنوں کی شدت کو کم کرنے کے لیے ہوتی ہے جس کا اظہار ہر دور میں ہوا ہے۔ لیکن جدید دور کی غزل میں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جس میں وصل کی اداسیاں نظر آتی ہیں اور بقول بشیر بدر،

''یہ اداسیاں صرف ایک وجہ سے نہیں ہیں۔ کبھی نشاط قرب ایک فرسودہ فعل ہو جاتا ہے اور یکسانیت بوجھل بن کر اس کی تمام تر دلکشی سلب کر لیتی ہے۔

کبھی ہماری تشکیک محبوب کی دنیا داری کو جان لیتی ہے، کبھی اپنے ذاتی افکار، حالات کا تناؤ، زندگی کی تیز روی اور دیگر دنیاوی معاملات انسان کو اس یکسوئی، طمانیت اور سکون سے فیضیاب ہونے کا موقع نہیں دیتے جو محبوب کی قربت جسمانی، اتصال اور دیگر نشاطیہ لمحوں کے لیے ضروری ہیں[۱۵]۔''

جدید غزل میں ایسے اشعار بہت مل جائیں گے جس میں محبوب کے وصل، کرب اور لذت کی ملی جلی کیفیت نظر آتی ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھیے:

ابھی سے چوم کے زلفوں میں ٹانک لے ورنہ
ابھی ہوا چلی اور میں ابھی بکھر بھی گیا

☆

خدا کو مان کے تجھ لب کو چومنے کے سوا
کوئی علاج نہیں آج کی اداسی کا
ظفر اقبال

تم بھی گھبرا گئے ہو قربت سے
تھک گئے ہم بھی شادمانی سے
شہریار

جو تیرے عارض و گیسو کے درمیاں گذرے
کبھی کبھی وہی لمحے بلائے جاں گذرے
جگر

ہمیں نشاط دید آج جیسے بار ہو گئی
نکل رہے ہیں قربتوں میں فاصلے نئے نئے

شاؔذ تمکنت

ان اشعار میں وصال کا عمل کرب اور لذت سے ملا ہوا ہے اور یہ اتصال باہمی اس لیے ممکن نہیں ہے کہ دونوں کے درمیان حالات اور مسائل کی وسیع خلیج حائل ہے اور اس لیے اس وصال میں جسم کہیں ہے اور روح کہیں ۔

لیکن محبوب کے وصال اور فراق دونوں کا اپنا اپنا الگ رنگ ہے اور الگ ذائقہ ہے جسے عاشق اپنے بدن میں محفوظ رکھتا ہے۔ دیکھیے احمد فراؔز نے اس موضوع پر کیسا خوبصورت شعر کہا ہے:

ترے وصال کے نشے ترے فراق کے دکھ
تمام ذائقے محفوظ ہیں بدن میں مرے

احمد فراؔز

جدید غزل کے یہ اشعار اپنے عہد کی پیچیدہ عصریت اور حسیت کی وجہ سے پوری زندگی کا آئینہ ہو گئے ہیں ۔ اس دور میں عورت اور مرد کا بدلتا تصور عشق، محبت اور عصمت کا مفہوم، اس کی پاکیزگی، جسم کے مطالبے، جنسی جذبوں کا بے باک اظہار، وصل کی آسودگی اور نا آسودگی کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ جدید مرد اور عورت اپنے دھڑکتے ہوئے احساسات کے ساتھ ان غزلوں میں محسوس ہوتے ہیں ۔

اسی کے ساتھ اشعار کی ایک بڑی تعداد ایسی ہے جس میں اسلوب روایتی ہے اور جو عشق کے قدیم تصورات سے انحراف نہیں کرتا۔ مثال کے طور پر عاشق کی وفائیں، محبوب کا تغافل، عشق کا دیوانہ پن، محبوب کی معصومیت اور حسن و عشق کی گوناگوں کیفیات آج کی شاعری میں بھی

اسی طرح نظر آتے ہیں جیسے روایتی شاعری میں۔ لیکن کہیں نہ کہیں ان اشعار میں بھی جدید حسیت کی جھلک مل ہی جاتی ہے۔ مثال کے طور پر محبوب کے پہلو میں رہتے ہوئے محبوب کی یاد آنا۔ عاشق کی دیوانگی پر محبوب کا کھل کھلا کر ہنس دینا وغیرہ۔

ایسی راتیں بھی ہم پہ گذری ہیں
تیرے پہلو میں تیری یاد آئی

خلیل الرحمان اعظمی

میری دیوانگی دل پہ کوئی پیکر ناز
کھلکھلا کر جو ہنسا بند قبا ٹوٹ گیا

مخمور سعیدی

جدید غزل میں ایک نمایاں فرق یہ ہے کہ عاشق اور محبوب کے درمیان سے وہ رقیب غائب ہو گیا ہے جو روایتی شاعری میں لازمی طور پر موجود ہوتا تھا اور تصور عشق کے مثلث کی تکمیل کرتا تھا۔ اب محبوب سے ملنے میں کوئی دشواری نہیں ہے اور نہ ہی اس کے لیے کوئے رقیباں کے چکر لگانے پڑتے ہیں۔ لیکن اس کے باوجود عاشق کا حزن آج بھی برقرار ہے۔ حالانکہ آج کا عاشق محبوب کے غم میں گریباں چاک نہیں کرتا اور نہ ہی صحرا نوردی کرتا ہے لیکن ایک عاشقانہ حزن اس کے یہاں پایا جاتا ہے جسے جدید غزل میں بہت خوبصورتی کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ چند مثالیں دیکھیے:

اب کے ہم بچھڑے تو شاید کبھی خوابوں میں ملیں
جس طرح سوکھے ہوئے پھول کتابوں میں ملیں

احمد فراز

کیوں چیختی ہیں تپتی دوپہروں میں قمریاں
وہ جانتا ہے جس کا کبھی دل دکھا بھی ہو
ناصؔر کاظمی

قامت جاں کو خوش آیا تھا کبھی خلعت عشق
اب اسی جامۂ صد چاک سے خوف آتا ہے
افتخؔار عارف

کئی بار اس کا دامن بھر دیا حسن دو عالم سے
مگر دل ہے کہ اس کی خانہ ویرانی نہیں جاتی

☆

ہائے وہ لوگ جن کے آنے کا
عمر بھر انتظار ہوتا ہے
خلیل الرحمٰن اعظمی

جیسے وہ لوٹ کر بھی آئیں گے
مدتوں یوں کھلی رہیں بانہیں
شہرت بخاری

روایتی غزل کے مقابلے میں جدید غزل میں محبت اور جنس کی فراوانی بہت زیادہ ہے۔ اس کی سب سے بڑی وجہ یہ ہے کہ عصمت، اخلاق اور بدنامی کا تصور اب قدرے بدل گیا ہے۔ دوسرے یہ کہ آج کے دور میں عورت اور مرد ایک دوسرے کے قریب آئے ہیں اور انھیں تنہائی کے مواقع ملے ہیں۔

ایک اور تبدیلی یہ ہے کہ جدید عہد میں محبوب کا سراپا، اس کے مشاغل، محبت اور جنس سے

متعلق نظریات کے ساتھ ساتھ عاشق کے مختلف پیکر، اس کی شدت اور بے زاری کو غزل میں سمونے کی کوشش کی گئی ہے:

اب تو ہمیں بھی ترک تعلق کا غم نہیں
پر دل یہ چاہتا ہے کہ آغاز تو کرے

احمد فراز

اسے بھلا کے ملا عمر کو اک سناٹا
مگر یہ شوق کہ اک بار پھر بلاؤں اسے

احمد ندیم قاسمی

کرتے ہیں یاد اب تک بیتی ہوئی بہاریں
آنکھوں سے چومتے ہیں اک ایک پنکھڑی کو

خلیل الرحمٰن اعظمی

روایتی تصور عشق میں محبوب کی نزہت گاہ انسان کے تمام رنج و ملال کا علاج سمجھی جاتی تھی۔ لیکن آج کے عہد میں اس ذہنی کیفیت کی ترجمانی بھی ہونے لگی جو محبوب کی قربت اور مخاطبت سے بھی مطمئن نہیں ہوتی:

جو عالم اپنے گھر کا ہے وہی ہے تیری محفل کا
یہاں سے مضطرب اٹھے وہاں سے بے قرار آئے

خورشید الاسلام

محبت صرف ایک جذبہ ہی نہیں ہے۔ آج کے عہد میں محبت دل اور روح کی تسکین کے ساتھ ایک سماجی حیثیت بھی رکھتی ہے۔ محبت کرنے والا یہ نہیں چاہتا کہ کسی وجہ سے ان کے

درمیان دوری ہو جائے اور دوسروں کو ہنسنے کا موقع ملے:

کس کس کو بتائیں گے جدائی کا سبب ہم
تو مجھ سے خفا ہے تو زمانے کے لیے آ

احمد فراز

محبت صرف جذبۂ پرستش ہی نہیں ہے بلکہ انسان خود بھی محبت کا بھوکا ہے۔ انسان کی یہ آرزو فطری ہے کہ کوئی اسے پیار سے گلے لگائے۔ جب وہ گھر سے دور ہو تو دو آنکھیں اس کے انتظار میں دروازے پر لگی ہوں۔ سنگ ایک کو لگے تو زخم دوسرے کو آئے:

یہ معجزہ بھی محبت کبھی دکھائے مجھے
کہ سنگ تجھ پہ گرے اور زخم آئے مجھے

قتیل شفائی

کوئی ہے جو ہمیں دو چار پل کو اپنا لے
زبان سوکھ گئی یہ صدا لگاتے ہوئے

شہریار

اس نے آواز میں آواز ملا دی تھی کبھی
آج تک ختم نہ موسیقی جذبات ہوئی

مخمور سعیدی

میں گھر سے جب چلا تو کواڑوں کی اوٹ سے
نرگس کے پھول چاند کی بانہوں میں چھپ گئے

بشیر بدر

یہ رویہ ہی جدید اشعار کو انسان اور زمین سے قریب کرتا ہے کہ گرچہ محبت صرف جسم کی پکار نہیں ہے، مگر انسان فرشتہ نہیں ہے، اور نہ ہی اس کا عشق فرشتوں جیسا ہے۔ اور اس کی یہ طلب بھی فطری ہے کہ کسی روز دو جسم اس طرح سے ملیں کہ ادب اور حیا کی سرحدوں سے نکل آئیں۔ محبت روح کے ساتھ ساتھ جسمانی دکھوں کا علاج بھی ہے۔ آج عورت اور مرد کے رشتے میں روحانی محبت کے بجائے ایک حقیقی رویے کا اظہار بھی ملتا ہے کہ روح کی الجھن کا سبب جسم کی پیاس بھی ہوسکتی ہے۔ اس طرح جدید غزل میں عشق اور محبوب کا ایک ارضی، انسانی اور حقیقی تصور ابھرتا ہے جو محبت کی پاکیزگی کا احترام کرتے ہوئے روح اور جسم کا مکمل اتصال چاہتا ہے۔ اور اس طرح عورت اور مرد کی محبت میں ایک فطری محبت نظر آتی ہے جو ایک دوسرے کا دکھ بانٹتے ہیں:

اک روز اس طرح بھی میرے بازوؤں میں آ
میرے ادب کو تیری حیا کو خبر نہ ہو

احمد ندیم قاسمی

نکل کے وہ مری آغوش سے گیا ہے تو میں
ہوائے موجۂ گُل کی طرح مہکتا ہوں

محسن احسان

وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا تھا
جسم کی پیاس بجھانے پہ بھی راضی نکلا

ساقی فاروقی

یہ بات بھی درست ہے کہ جدید غزل میں جہاں محبت کی اہمیت ہے اور پاکیزہ جنسی اتصال کے نمونے ملتے ہیں وہیں ایسے اشعار بھی ملتے ہیں جن میں جنسی خیانتیں بھی ہیں۔ اب

جنسی خودغرضی کا ایسا رویہ بھی ابھر رہا ہے جو دلی رفاقت، عصمت کی پاکیزگی کے چکر میں نہیں پڑتا اور لمحۂ موجود میں جسم کی پگڈنڈیوں پر سیر کر لینا چاہتا ہے۔ آج کا مصروف انسان کبھی کبھی پہلے کی والہانہ محبت سے اوب جاتا ہے اور اس کا دم گھٹنے لگتا ہے اور وہ کبھی اپنی خانگی ذمہ داریوں سے ایسا اکتا جاتا ہے کہ فراق کی دعائیں مانگتا ہے۔

جنسی ناہمواریوں کے بہت سے پراسرار اشارے غرض جنسی معاملات کے مختلف رموز کی جھلکیاں ان اشعار میں ملتی ہیں:

میرے بستر پہ سو رہا ہے کوئی
میری آنکھوں میں جاگتا ہے کوئی

بشیر بدرؔ

تو میرے قریب تو ہے لیکن
میں تیرے لیے ترس گیا ہوں

محسن احسانؔ

اس نے ٹیلیفون کیا ہے اور کسی کے ساتھ ہے
میرا اس کا سمجھوتا ہے کون بڑھائے بات کو

ساقیؔ فاروقی

حسن وعشق کے بدلتے ہوئے رویوں میں انسانی فطرت کو زیادہ گہرائی سے سمجھنے، دوسری ذمے داریوں کا احساس اور دوسرے اسباب کا ہاتھ ہے۔عورت کے ظاہر و باطن، جسم اور نفسیات کی اچھی عکاسی آج کے اچھے اشعار میں ملتی ہے۔ یہ اشعار جن میں جدید حسن کے پیکر، خدوخال، جدید لباس، جدید مشاغل اور اس کی خوبصورت اور علمی گفتگو کی جھلکیاں ملتی ہیں اسے اردو شاعری کی تمام عورتوں سے الگ بناتی ہیں اور یہ اس لیے کہ جدید عہد کی عورت میں

قدیم عورت کے مقابلے میں کئی خوشگوار تبدیلیاں واقع ہوئی ہیں جو آج کی غزل میں بھی نظر آتی ہیں:

سارا منظر ہے اجنتا کی گپھاؤں جیسا
لڑکیاں شہر میں پھرتی ہیں گھٹاؤں کی طرح

زبیر رضوی

وہ زعفرانی پلوور اسی کا حصہ ہے
جو کوئی دوسرا پہنے تو دوسرا ہی لگے

بشیر بدر

زندگی کے تمام راستوں اور شعبوں میں عورت اور مرد ساتھ ساتھ ہیں۔ یونیورسٹی کالج، دفتر، بازار اور گھر سے میدان جنگ تک عورتوں کی ہمراہی ضروری ہوگئی ہے۔ اس طرح عورت اور مرد حیات و کائنات سے مل کر ایک عصری اکائی بناتے ہیں۔

ایک لڑکی ایک لڑکے کے کاندھے پہ سوئی تھی
میں اجلی دھندلی یادوں کے کہرے میں کھو گیا

بشیر بدر

ان اشعار سے اندازہ ہوتا ہے کہ محبت انسان کو اب بھی عزیز ہے۔ محبت انسان میں حسن پیدا کرتی ہے۔ ہر چند اس کی مصروفیات بہت ہیں، مگر کچھ لمحات اب بھی محبت کی سرشاری، وصل کی لذتوں اور جدائی کے کرب سے خالی نہیں ہیں۔

اب محبت صرف اپنے آپ میں جلنے، دور بیٹھنے اور روحانی تہذیب ہی کا نام نہیں ہے، بلکہ عورت اور مرد روح اور جسم کا مکمل اتصال چاہتے ہیں۔ یہ عورت اور مرد فرشتے نہیں ہیں۔ اپنے ساتھیوں سے بے وفائی بھی کر سکتے ہیں۔ دوسرے اور تیسرے پر بھی جنسی نظر رکھتے ہیں۔

جدید عہد میں جسم بھی کاروبار کی چیز ہو گیا ہے اس لیے پاکیزگی عصمت کا تصور کچھ لوگوں میں نہیں ہے۔ انھیں بس لمحاتی رفاقت چاہیے اور بس۔ وقت گذر جانے پر کبھی کے دل و جان ایک دوسرے کے لیے اجنبی ہو سکتے ہیں، آج کے انسان میں سماجی احساس پہلے عاشق سے کہیں زیادہ ہے۔ وہ دل سے کسی کو چاہ سکتا ہے اور اسے نہ پانے پر دوسرے سے ازدواجی رشتہ پورے احترام کے ساتھ نبھا سکتا ہے۔

حواشی

۱۔ نیاز فتحپوری ، انتقادیات (حصہ دوم) ص۱۶۲
۲۔ یوسف حسین خاں ، اردو غزل ، ص ۶۸
۳۔ فراق گورکھپوری ، اردو کی عشقیہ شاعری ، ص:۱۱
۴۔ الطاف حسین حالی ، مقدمہ شعر و شاعری ، ص: ۱۲۲
۵۔ یوسف حسین خاں ، اردو غزل ، ص: ۷۳
۶۔ الطاف حسین حالی ، مقدمہ شعر و شاعری ، ص:۱۲۳
۷۔ ایضاً ، ص: ۱۲۰
۸۔ گوپی چند نارنگ : اردو غزل اور ہندوستانی ذہن و تہذیب ، ص۱۷۲
۹۔ ایضاً
۱۰۔ ایضاً ، ص۲۳۹
۱۱۔ سلیم احمد : جدید غزل ، جدید غزل نمبر ، فنون ، ص ۳۹
۱۲۔ خورشید الاسلام : ذکر اس پری وش کا ، جدید غزل نمبر ، فنون ، لاہور ، ۱۹۸۰ ، ص: ۲۹
۱۳۔ سلیم احمد ، ص۴۱
۱۴۔ ایضاً ، ص۴۲
۱۵۔ بشیر بدر ، آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ ، ص: ۱۵۰

باب چہارم

محبوب کاارضی تصور (۲)

جدید غزل پر گفتگو کرتے ہوئے اگر شاعرات کا ذکر نہ کیا جائے تو شاید یہ گفتگو ادھوری رہے گی کیوں کہ جدید غزل کی نشو ونما میں شاعرات نے اہم کردار ادا کیا ہے اور جو موضوع اس وقت ہمارے پیش نگاہ ہے اس میں تو جدید شاعرات نے روایت سے انحراف کرتے ہوئے ایک نئی روایت کی بنیاد ڈالی ہے۔ اس سے قبل اگر ہم اردو کی کلاسیکی شاعری پر نگاہ ڈالیں تو ہم دیکھتے ہیں کہ اس دور میں عورتوں کو شاعری کرنے کی بھی اجازت نہیں تھی اور جو شاعرات شعر کہتی بھی تھیں انھیں معاشرے کی بندشوں کی بنا پر قبول عام حاصل نہ ہو سکا کیوں کی اس زمانے میں عورت کے نام کا سامنے آنا بھی معیوب بات سمجھی جاتی تھی۔

لیکن جدید عہد نے عورتوں کو اس بات کی آزادی دی کہ وہ اپنے خیالات واحساسات کا برملا اظہار کر سکیں۔ یہ آزادی بڑی حد تک جدید تعلیم اور تانیثی تحریک کی مرہون منت ہے جس کے زیراثر عورتوں نے شاعری میں اپنی ایک الگ راہ متعین کی۔ تانیثی تحریک نے ان کے اندر نسائی حسیت کو بیدار کر دیا۔ اس کے اندر یہ احساس بیدار ہوا کہ اس کا وجود محض گھر کی چہار دیواری میں قید رہنے کے لیے نہیں ہے بلکہ معاشرے کی تشکیل میں اس کا بھی ایک حصہ ہے۔ اس کے اندر یہ شعور بھی جاگا کہ چاہنے اور چاہے جانے کا جذبہ ایک فطری جذبہ ہے جو کسی ایک جنس کے لیے مخصوص نہیں ہے۔ جس عورت کو شاعری میں محبوب بنا کر پیش کیا جاتا ہے اس کو عشق کرنے کا بھی حق حاصل ہے اور اس عشق کے اظہار کا بھی حق حاصل ہے۔ چنانچہ شاعرات نے اپنی نظموں اور غزلوں میں نہ صرف یہ کہ مرد کو بطور محبوب پیش کیا بلکہ اس کے لیے افعال بھی مذکر استعمال کیے۔

لیکن آج بھی اگر ہم غور کریں تو ہمارے ناقدین نے شاعرات کو ادب میں وہ مقام نہیں

دیا ہے جو ان کا حق ہے۔ جدید عہد کی تاریخ ان کے ذکر سے یکسر خالی ہے اور اگر کہیں ان کا ذکر ہے بھی تو بس ضمناً۔ یہی وجہ ہے کہ آج تک ان کی شاعری کو ادب میں وہ اعتبار حاصل نہ ہوسکا جو ہونا چاہیے۔

انہیں وجوہات کی بنا پر اس بات کی ضرورت محسوس کی گئی کہ شاعرات کے لیے ایک الگ باب مختص کیا جائے جس میں ان کی غزلوں میں محبوب کے تصور کو تفصیل کے ساتھ پیش کیا جا سکے۔

(الف) روایتی محبوب سے انحراف

اردو زبان کی ابتدائی شعری تخلیقات میں شاعرات کا ذکر نہیں ملتا اور ایک زمانے تک ہماری ادبی تاریخ اور تذکروں میں اگرچہ شعرا کے ناموں کا عہد بہ عہد اضافہ ہوتا رہا لیکن خواتین کا ذکر نہیں آیا۔ جب کہ وہ اردو شاعری کی آبیاری اور نشو ونما میں ضرور اپنا کردار ادا کرتی رہی ہوں گی۔ اس کی وجہ یہ نہیں ہے کہ عورتوں کے اندر شعری شعور نہیں تھا یا وہ تخلیقی حسیت سے محروم تھیں بلکہ وہ سماجی رویہ ہے جو ان کی ذات کی طرح ان کے ذہنی واردات کو بھی پردے میں رکھنا چاہتا تھا۔ اسی لیے عورتوں کو پڑھایا بھی نہیں جاتا تھا اور لکھنا تو گویا ان کے لیے ممنوع تھا۔ ایک وجہ یہ بھی ہے کہ اس دور کے معاشرے میں عورت کے نام کا سامنے آنا شاید معیوب سمجھا جاتا تھا یا اگر ہم عتیق اللہ کے خیالات کو درست مانیں تو وہ اس پدری نظام کو مورد الزام ٹھہراتے ہیں جس کے قدم رکھتے ہی تمام اقدار و افکار کا مرکز ومحور مرد بن گیا۔ انھیں کے الفاظ میں:

> ''اردو ادب کی تاریخ اور وہ بھی ماضی کی تاریخ شاعرات کے ذکر سے خالی نہیں مگر حیرت کا مقام ہے کہ ان میں ایک بھی ایسا دستخط نہیں جس کی شناخت قابل ذکر قرار دی جا سکے۔ ہماری شاعرات نے کلام تو کیا مگر مکالمے سے وہ محروم رہیں۔ اس صورتحال کی جڑیں ہمارے اس اقداری نظام میں گہری چلی گئی ہیں جو اپنے کسی بھی آخری شمار میں مرد اساس ہے۔ مادری نظام کے بعد

جوں ہی پدری نظام میں قدم رکھا تمام اقدار و افکار کا پیمانہ مرکز و محور مرد بن گیا۔ اساطیری دیویاں ماقبل تاریخ کی خرافات ٹھہریں اور خدا، دیوتا، فرشتے، اوتار اور پیغمبر وغیرہ کا صیغہ آہستہ آہستہ تذکیر میں بدلتا گیا۔ معاشرے کے اس نفاق و تضاد کو کیا نام دیجیے کہ عورت دیوی بھی ہے اور داسی بھی۔''[1]

مہ لقا بائی، چندا اور گلنار بیگم کے علاوہ تذکروں میں خواتین کے نام نظر نہیں آتے۔ جب کہ مغل شہزادیاں شعر کہتی رہی ہیں۔ جہاں آرا اور شہزادی زیب النساء تو باقاعدہ فارسی کی شاعرہ تھیں۔ بیگم زینت محل جو دہلی کے آخری مسند نشیں بہادر شاہ ظفر کی چہیتی بیگم تھیں وہ بھی شعر کہتی تھیں۔ لیکن ۱۸۵۷ء کے بعد دھیرے دھیرے حالات بدلے اور خواتین افسانہ نگار، ناول نگار اور شاعرات کے نام منظر عام پر آنے لگے جس میں بڑا رول ان رسائل کا تھا جو خواتین کے لیے مخصوص تھے۔

جیسا کہ نسرین رئیس خان نے اپنے مضمون میں لکھا ہے:

''۱۸۵۷ء کے بعد تک یہ سلسلہ کچھ اسی طرح جاری رہا۔ یہاں تک کہ وہ دور آگیا جب اردو میں ایسے رسائل نکلنے لگے جو خواتین کے لیے تھے۔ ''تہذیب نسواں'' اس کی مثال ہے۔ 'عصمت' بھی جو علامہ راشد الخیری کی ادارت میں دہلی سے نکلتا تھا، خواتین کا ہی رسالہ تھا۔ یہ اور ایسے دوسرے رسائل کو سامنے رکھ کر ہم کہہ سکتے ہیں کہ اس سے فضا بدلی اور خواتین افسانہ نگار، ناول نگار اور شاعرات پیدا ہوئیں جو بیسویں صدی کے نصف اول میں کم اور نصف آخر میں زیادہ سامنے آئیں۔'' [2]

بیسویں صدی میں جہاں ادب میں ایک طرف نئی نئی صورتوں نے جنم لیا وہیں پر عورت

نے بھی یہ سوچا کہ آخر وہ اپنی دنیا کہاں تلاش کرے۔ تب اس کو دکھ درد کا احساس ہونے لگا اور یہ فکر ہونے لگی کہ اس کی بھی اپنی پہچان ہونی چاہیے تاکہ وہ مردوں کی بنائی ہوئی شخصیت کا عکس بن کر نہ رہ جائے۔ عورت کے حسن و جمال، لب و رخسار اور قد و گیسو کی تعریف میں کیا کچھ نہیں لکھا گیا۔ شاعروں کے دیوان اس کی تعریفوں سے بھرے پڑے ہیں بلکہ اگر دیکھا جائے تو عالمی ادب کے بیشتر حصے کا موضوع عورت ہے۔ لیکن خود عورت کو یہ حق حاصل نہیں تھا کہ وہ اپنے جذبات و احساسات کو شاعری میں پرو کر پیش کر سکے۔ اور یہی وہ احساس تھا جس نے بالآخر اس کو بیدار کر دیا اور اپنے اس حق کو حاصل کرنے کے لیے اس نے شعر و ادب کے میدان میں قدم رکھا۔

بقول طاہرہ پروین:

> ''اسی سماجی دباؤ نے ہی اس کو بیدار کر دیا۔ وہ اس محبت کے غم سے بھی آزاد ہو جانا چاہتی تھی جس میں اس سے محبت کرنے اور اس محبت میں غزل خواں ہونے کا حق تو سب کو حاصل تھا اور آج بھی ہے لیکن خود عورت کو محبت کرنے کا حق نہیں تھا اور آج بھی ایک طرح سے نہیں ہے۔'' [۳]

آزادی کے بعد خواتین قلم کاروں کی تعداد میں اچھا خاصہ اضافہ ہوا ہے۔ خاص طور سے موجودہ عہد میں تو ان گنت خواتین افسانہ نگار اور شاعرات سننے اور پڑھنے کو مل رہی ہیں۔ با ضابطہ مشاعرے، ریڈیو، ٹی۔ وی اور سیمینار وغیرہ میں ان کی شرکت عام ہو گئی ہے۔ بدلتے ہوئے زمانے کے ساتھ ساتھ زندگی کی رفتار اور اس کے انداز بھی بدل گئے ہیں اور اس بدلتے ہوئے زمانے نے خواتین کی تعلیم کے ساتھ ساتھ ان میں علم و ادب کا بھی خصوصی ذوق بیدار کیا ہے۔ ان کے مزاج، مذاق اور ذہنی معیار میں تبدیلیاں آئی ہیں۔ شعر و شاعری میں ان کے موضوعات بھی مختلف رنگوں میں رنگے ہوئے ہیں۔ اب وہ نئے نئے تجربات و مشاہدات سے

گذر رہی ہیں۔ ان کی آگہی اور شعور نے انھیں ہر قسم کے سیاسی، سماجی اور جنسی موضوعات سے کھل کر دلچسپی لینا سکھایا ہے اور سب سے اہم بات یہ ہے کہ اب انھیں اپنی ذات اور وجدان پر مکمل اعتماد ہے۔ آزادی کے بعد منظر عام پر آنے والی ان خواتین قلم کاروں پر نگاہ ڈالی جائے تو ان میں زیادہ تعداد تو فکشن نگاروں کی نظر آتی ہے لیکن شاعرات بھی کچھ پیچھے نہیں ہیں اور پوری شدت کے ساتھ عورت کے وجود اور نسائی حسیت کو استحکام بخشنے میں کوشاں نظر آتی ہیں۔

عتیق اللہ فرماتے ہیں:

> ''اردو ادب میں پہلی بار رشید جہاں اور ان کے بعد عصمت چغتائی اور عصمت کے بعد زاہدہ حنا تک بے شمار فکشن نگار خواتین ہیں جنھوں نے عورت کے وجود، اس کی حسیت، اس کی ذہنی نفسیاتی پیچیدگیوں اور مطالبوں نیز خاموشیوں کو گویائی عطا کی ہے۔ اب وہ پروفیشنل ہے۔ مردوں کے درمیان مردوں کی مکاریوں اور سازشوں سے آگاہ۔ ذمہ دار اور فہیم۔ اس کی اپنی رائے ہے، نظریہ ہے، تصور ہے۔ یہ لے جدید شاعرات کے یہاں بھی پوری شدت کے ساتھ کار فرما ہے۔ کہیں پست، کہیں بلند، کہیں خفیف اور کہیں محیط۔''[۴]

شعر و ادب جو ایک طویل عرصے تک مرد کے زیر سایہ پروان چڑھتا رہا اب اس میں ان کی بالا دستی قائم نہیں رہ گئی اور خواتین بھی اس میں برابر حصہ لے رہی ہیں اور حسب استعداد اس میں وسعت اور پھیلاؤ لا رہی ہیں۔ جدید اردو شاعرات کے یہاں جہاں ایک طرف 'عورت' اپنی اولین صورت میں ایک ایسا دلکش پیکر بن کر ابھری ہے جو اپنے رنگ، روپ، رعنائی اور اداؤں سے مرد کی توجہ کا مرکز بنی، جس میں وہ وفا کی دیوی اور حیا کی مورت نظر آتی ہے، وہیں پر اس نے خود کو ایک عاشق کے طور پر پیش کیا ہے اور مرد کو اپنا محبوب بنایا ہے۔

عتیق اللہ ہی کے الفاظ میں:

''ان شاعرات کے فکر و اظہار، سوچ اور بیان کے درمیان پوری یگانگت ہے۔ اسی طرح ان جذبوں کے اظہار میں بھی یہ کھری اور سچی ہیں جنھیں اب تک لب گویا نہ ملے تھے۔ کالی داس، امرو اور ودیا پتی کے علاوہ مقامی بولیوں کے لوک گیتوں میں نسوانی جذبات کو بڑی سچائی اور تاثیر کے ساتھ نمایاں کیا گیا ہے۔ ان میں تنوع بھی ہے اور بلا کی تازگی بھی۔ ان مثالوں میں عورت عاشق ہے اور مرد محبوب۔''[۵]

یعنی ایک طرح سے روایتی محبوب کا جو تصور اب تک قائم تھا، جس میں محبوب عورت ہوتی تھی اور خود عورت کو یہ حق حاصل نہیں تھا کہ وہ شاعری میں خود کو ایک عاشق اور مرد کو محبوب کی حیثیت سے پیش کر سکے، اس سے جدید شاعرات نے انحراف کیا۔ انھوں نے یہ ثابت کیا کہ ہر انسان کے اندر خواہ وہ مرد ہو یا عورت، چاہے جانے اور چاہنے کی خواہش یکساں طور پر موجود ہوتی ہے۔ لہٰذا جدید غزل گو شاعرات نے اپنی شاعری میں مرد کو محبوب بنا کر پیش کیا ہے اور بر ملا اس سے اپنی محبت کا اظہار کیا ہے۔

چند اشعار ملاحظہ ہوں:

میں نے تمھیں چاہا تھا بس یہ تھی خطا میری
اس جرم محبت کی جو چاہے سزا دے دو

سمیعہ نسیم

تری چاہت کے بھیگے جنگلوں میں
میرا تن مور بن کر ناچتا ہے

پروین شاکر

دل میں ہے ملاقات کی خواہش کی دبی آگ
مہندی لگے ہاتھوں کو چھپا کر کہاں رکھوں

کشور ناہید

محبوب کو روح بنا کر اپنی سوچ کے بدن میں ڈھال لینا جدید عہد کی نسائی شاعری کا ایک ایسا وصف ہے جس کے لیے یہ ہمیشہ یاد رکھی جائے گی۔عصر حاضر میں خواتین کی شاعری پیار کا ایک ایسا سدا بہار نغمہ بن گئی ہے کہ جہاں جسم اور روح کی گہرائی میں جسم کے بغیر اترنے کا سوال ہی ادھورا ہے۔ ایک خاص نوع کی جسمانی تشنگی کا احساس جس میں روح کا سارا درد گھل مل گیا ہو جدید شاعرات کے شعری فکر کا طرّۂ امتیاز ہے:

میں پھر سے پھول ہو گئی ہوں تو مجھے سنوار دے
تو آ مرے نکھار کی پرت پرت اتار کر

عذرا پروین

جس کو تم جسم سمجھتے ہو فقط جسم نہ تھا
روح کی آگ دبی تھی اسی پتھر میں کہیں

پروین فنا سید

جب کہ فہمیدہ ریاض اور بعض دوسری شاعرات کے یہاں روح کی آواز کے مقابلے میں جسم کی پکار زیادہ نمایاں ہے۔اور نئی نسل میں یہ رجحان اپنی قوی تر صورت اختیار کرتا جا رہا ہے:

مرد کا تصور جدید شاعرات کے یہاں دوست اور رفیق سفر کی حیثیت سے ذرا کم ہی نمایاں ہوا ہے۔ زیادہ تر ستمگر، بے وفا اور ریا کار کا تصور ہے تو کہیں محبوب مہربان بادل یا ایک سایہ دار شجر کی طرح نظر آتا ہے، کبھی چاند اور سورج کے پیکر میں ڈھل کر یہ تصور ہمارے سامنے

آیا ہے جس کے سائے کبھی اسے خوش گوار معلوم ہوتے ہیں تو کہیں اپنی حدت و تمازت میں جلاتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔ ان تمام تصورات کو شاعرات نے بہت خوبصورتی کے ساتھ اپنی غزلوں میں پیش کیا ہے۔

چند مثالیں دیکھیے:

وہ چاند بن کر مرے ساتھ ساتھ چلتا رہا
میں اس کی ہجر کی راتوں میں کب اکیلی ہوئی

پروین شاکر

حسین خواب کی تصویر بھا گئی ہو گی
وہ بے وفا ہے اسے نیند آ گئی ہو گی

عفت زریں

کوئی سورج نہ کسی رات کے دامن میں گرا
مانگتے ہی رہے صدیوں سے دعائیں ہم لوگ

رفیعہ شبنم عابدی

اردو ادب میں پیدا ہونے والی اس نئی لہر کو تانیثی ادب یا تانیثیت کے حوالے سے دیکھنا زیادہ مناسب ہوگا جس کے سبب اردو ادب میں رشید جہاں، عصمت چغتائی، قرۃالعین حیدر، پروین شاکر، کشور ناہید اور فہمیدہ ریاض جیسی عورتیں ابھریں۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ برصغیر میں پاکستان وہ پہلا ملک ہے جہاں ادب میں تانیثی تحریک کا باقاعدہ آغاز ہوا۔ حالانکہ پڑوسی ممالک میں بھی حالات پاکستان سے زیادہ مختلف نہیں تھے لیکن دوسری جگہوں پر یہ اضطرابی کیفیت اتنی شدید نہیں تھی جتنی کہ پاکستان میں نظر آتی ہے۔

ہندوستانی شاعرات میں جمیلہ بانو، ممتاز مرزا، مسعودہ حیات وغیرہ نے اپنی شاعری میں

اس روایتی عورت کی تصویر کشی کی ہے جو اپنی زباں بندی کو نہ صرف یہ کہ سماجی قدر کی حیثیت سے قبول کرتی ہے بلکہ اس پر فخر بھی کرتی ہے۔ نئے سماجی تناظر میں بہ حیثیت ایک عورت اپنے احساسات و جذبات کا ذکر ان شاعرات کے یہاں نہیں پایا جاتا۔ البتہ زاہدہ زیدی اور ساجدہ زیدی کے یہاں یہ صورتحال نہیں ہے پھر بھی تانیثیت کے تعلق سے ان کے یہاں کوئی نمایاں رجحان نظر نہیں آتا۔

آدا جعفری وہ پہلی شاعرہ ہیں جنھوں نے اردو ادب کی تاریخ میں طبقۂ نسواں کی شاعری کو اعتبار بخشا۔ چنانچہ اس حوالے سے آدا جعفری کو جدید اردو شاعری کی خاتون اول کہا جائے تو بے جا نہ ہوگا۔ انھوں نے پہلی بغاوت کرتے ہوئے روایت کہنہ کو توڑا اور اردو غزل کو نسوانی سوچ اور نسوانی طرز احساس کے لیے کامیابی سے استعمال کیا۔ غزل میں آدا جعفری کا ایک خاص لہجہ متعین ہو چکا ہے جو غزل کی روایت کے ساتھ جدید انداز شعر گوئی اور لطیف نسوانی احساسات کے خوبصورت امتزاج کا حامل ہے۔ انھوں نے اردو شاعری میں پہلی مرتبہ شاعرہ کی حیثیت سے غزل میں صیغہ تانیث کا استعمال کرتے ہوئے نہایت جرأت سے اپنے جذبے اور واردات قلبی کا اظہار کیا:

تم پاس نہیں ہو تو عجب حال ہے دل کا
یوں جیسے میں کچھ رکھ کے کہیں بھول گئی ہوں

آدا جعفری

ادا جعفری کی غزلوں میں محبت کی ایک بھینی بھینی خوشبو اور دھیرے دھیرے سلگتے ہوئے جذبات کا احساس ہوتا ہے:

انجان نگاہوں کی یہ مانوس سی خوشبو
کچھ یاد سا پڑتا ہے کہ پہلے بھی ملے ہیں

☆

تیرے لیے تقدیر مری جنبش ابرو
اور میں ترا ایمائے نظر دیکھ رہی ہوں

آدا جعفری

ادا جعفری کے بعد دوسری اہم شاعرہ جس نے نسائی فکر و احساس کو اعتبار بخشا وہ زہرہ نگاہ ہیں۔ زہرہ نگاہ کی شاعری میں جہاں ایک طرف ترقی پسندانہ رویوں کے خدوخال ملتے ہیں وہیں دوسری طرف ان کے لہجے میں تمکنت بھی ہے۔ وہ ان شاعرات میں سے ہیں جن کے یہاں عورت کا خالص طرز احساس ابھرا ہے۔

رشید امجد کے مطابق:

''غزل کی روایت تکنیک اور مستند تلازمات اور استعارات کے ساتھ اگر چہ ایک خاص طرح کی فضا خود بخود جنم لیتی ہے لیکن زہرہ نگاہ نے اپنے نسائی طرز احساس اور طرز فکر سے اپنی انفرادیت کی راہ نکالی ہے۔ اپنی ہم عصر شاعرات کی طرح انھوں نے اپنا سفر کچے جذبات اور نوعمری کے ناپختہ خیالات سے شروع نہیں کیا، نہ ہی جسم کی ضرورتوں اور اشتہا کو اپنی تخلیقات کا موضوع بنایا۔ منفرد لب و لہجہ کی مترنم شاعرہ نے نسائی جذبات کو سچائی اور اعتماد سے دلکش شعروں کے روپ میں ڈھالا ہے۔'' [٦]

زہرہ نگاہ نے غزل میں جو انفرادیت کا رنگ پیدا کیا ہے وہ بڑی عمدگی کا حامل ہے۔ ان کی غزلوں میں خوش سلیقگی، آہنگ کا تنوع اور غزلیہ لہجے کی بازگشت ہے۔ ان کے شاعرانہ تفکر اور تخیل شعری رویے کے اثرات سے ہمیں خصوصاً متوجہ کرتے ہیں:

کچھ کہنا جرم ہے تو خطا وار میں بھی ہوں
یہ اور بات، میرا کہا وہ سمجھ نہ پائے

☆

نہیں نہیں ہمیں اب تیری جستجو بھی نہیں
تجھے بھی بھول گئے ہم تیری خوشی کے لیے

☆

میں تو اپنے آپ کو اس دن بہت اچھی لگی
وہ جو تھک کر دیر سے آیا اسے کیسا لگا

زہرہ نگاہ

جدید شاعرات میں بعض ایسی بھی ہیں جنھوں نے اپنے طرز اظہار میں بے حد بے باک اور جرأت مندانہ رویہ اختیار کیا ہے اور عورت کے جنسی تجربات اور جذبات کا برملا اظہار کیا ہے۔ان شاعرات میں فہمیدہ ریاض اور کشور ناہید وغیرہ کے نام سرفہرست آتے ہیں۔ فہمیدہ ریاض کی شاعری میں بیسویں صدی کی عورت کی الجھنیں اس کی محرومیاں اور کامیابیاں نمایاں نظر آتی ہیں۔ وہ بے باک، جرأت مند اور کھلے ذہن کی خاتون ہیں چنانچہ انھوں نے عورت کے تجربات کی سچائیوں کو انتہائی بے باک اظہار سے مربوط کرکے بہت سے ان کہے جذبوں کے حوالوں سے ایک ایسی فضا مرتب کر دی ہے جس میں عورت ایک سراپا احتجاج بن کر ابھری۔

محمد حسن فہمیدہ ریاض کی شاعری کا ذکر کرتے ہوئے فرماتے ہیں:

''فہمیدہ ریاض کا نام لینا واجب ہے جنھوں نے اردو نظم کو بلکہ پوری اردو شاعری کو عورت کے بے جھجک اور بے خوف لہجے سے آشنا کیا۔ابھی تک شاعری مرد کی میراث تھی۔ افسانے میں عصمت اور واجدہ تبسم نے نسوانی احتجاج کی آواز بلند کی مگر وہ بھی اس حد تک کہ مرد قارئین کے لیے انبساط کا

ساماں فراہم کر سکے، لیکن فہمیدہ ریاض نے عورت کو ایک عام انسان کی حیثیت سے وسیلۂ اظہار بخشا اور اس کے ذہن اور جذبات سے بے جا استحصالی اور رسمی زنجیروں کو دور کیا۔ ''باکرہ'' اور ''لاؤ ہاتھ اپنا لاؤ ذرا'' جیسی نظم بے باک اور جرأت مندانہ نظمیں ہیں جن میں ایک بالغ اور صحت مند عورت صحت مندانہ جنسی تلذذ کا ذکر کرتی ہے۔''[ے]

فہمیدہ ریاض کے یہاں جسم کی پکار ایک خاص نمایاں اور بلند آہنگ کے ساتھ سنائی دیتی ہے جس سے ان کے یہاں ایک طرح کی انفرادیت پیدا ہوتی ہے۔ فہمیدہ ریاض نے ہی سب سے پہلے یہ احساس دلایا کہ وصال کی طلب صرف مرد میں نہیں عورت میں بھی ہوتی ہے:

اک طفلک جستجو ہوں شاید
میں اپنے بدن سے کھیلتی ہوں

☆

ہر لمس ہے جب تپش سے آری
کس آنچ سے میں پگھل رہی ہوں
وہ خواہش بوسہ بھی نہیں اب
حیرت سے ہونٹ کاٹتی ہوں

فہمیدہ ریاض

بعض دوسری شاعرات کے چند اشعار پر بھی نظر ڈالیں جس میں محبوب سے وصال کی طلب کا اظہار کیا گیا ہے:

خوشبو ہے وہ تو چھو کے بدن کو گذر نہ جائے
جب تک مرے وجود کے اندر اتر نہ جائے

☆

اب بھی برسات کی راتوں میں بدن ٹوٹتا ہے
جاگ اٹھتی ہیں عجب خواہشیں انگڑائی کی

پروین شاکر

تنہائیوں کی شب میں ترے قرب کی مہک
اس میں برا بھی کیا ہے اگر چاہیے مجھے

☆

صحدم اس کا بدن تھا میری خوشبو کا سفر
کب گماں تھا وصل اتنا معتبر بن جائے گا

نوشی گیلانی

جل اٹھی شمع تمنا سر محراب وصال
کون آتا ہے یہ خورشید فروزاں کی طرح

☆

میرا بکھرا بکھرا تن من سمٹ گیا کس چاہت سے
جان گئی ہوں بھید میں تیری بانہوں کی گیرائی کا

عرفانہ عزیز

جو رات وصل کی گذری تمھارے پہلو میں
اس ایک شب کا ابھی تک خمار باقی ہے

یاسمین حبیب

تمھارے قرب کا ساون برس چکا لیکن
بدن میں یاد کے رنگوں کی لہر چھوڑ گیا

ناصرہ زبیری

اس طرح جدید شاعرات اردو کے یہاں محبوب سے وصال کی طلب اور اس کے قرب کی لذت کا بیان کہیں ڈھکے چھپے الفاظ میں اور کہیں بے باکانہ طور پر جا بجا نظر آتا ہے اور اس سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ جدید شاعرات نے اس روایت کو توڑ دیا ہے جس میں محبت کا اظہار کرنے، وصل کی طلب کرنے اور قرب کی لذت کے چٹخارے لینے کا حق صرف مرد کو حاصل تھا۔

بقول عتیق اللہ:

''یہ شاعری وہ ہے جس سے ہماری روایات بے بہرہ تھیں اور سماعتیں نا آشنا۔ اردو شاعری میں یہ قطعی نیا تجربہ تھا۔ ان شاعرات نے اپنے بیان میں عنفوان شباب کے اولین نسوانی جذبوں کے کچے اور انوکھے تجربوں اور وارداتوں کو بے باکی سے زیادہ بے تکلفی کے ساتھ ادا کر دیا ہے۔'' [۸]

۱۹۷۰ء کی دہائی اور اس کے بعد کی شاعرات کی ایک طویل تعداد ہے جنھوں نے مختلف جہتوں اور مختلف سطحوں پر اردو شاعری کو آگے بڑھایا اور اس کو ایک تخلیقی تازہ کاری سے ہمکنار کیا۔ ان میں فہمیدہ ریاض کے علاوہ کشور ناہید، شبنم شکیل، عرفانہ عزیز، پروین شاکر، عذرا عباس، نوشی گیلانی اور شاہدہ تبسم وغیرہ اہم نام ہیں۔ ان شاعرات نے اپنے نسائی لہجے کو برقرار رکھتے ہوئے سیاسی، سماجی مسائل اور معاشرتی رویوں کو شعر کا موضوع بنایا ہے۔ خواتین شعرا کے یہاں جس نئے پن اور نئے شعور کا احساس ہوا ہے اس کا تعلق معاشرے میں عورت کی بدلتی ہوئی حیثیت سے ہے۔

کشور ناہید کی شاعری میں عورت کی دبی دبی جنسی زندگی کے علاوہ محبت، فرقت اور وصال کی گمبھیر اور گداز کیفیتیں بھی کبھی عاشق اور کبھی معشوق کے پیرہن میں نظر آتی ہیں۔ کشور نے اس حقیقت سے پردہ اٹھایا ہے کہ محبت عورت کی صرف روح کو بیدار نہیں کرتی جسم کو بھی بیدار کرتی ہے۔

تمام عمر یونہی رتجگوں سے کیا حاصل
انھیں بھلائیں ذرا نیند کو بلائیں بھی
وہ جن کے ذکر سے ناہیدؔ زندگی ہے حسیں
وہ لوگ آئیں تو آنکھوں پہ ہم بٹھائیں بھی

☆

اب ایک عمر سے دکھ بھی کوئی نہیں دیتا
وہ لوگ کیا تھے جو آٹھوں پہر رلاتے تھے

☆

ہیں بہت تیرے شناسا لیکن
تیری دہلیز پہ تنہا ہوں میں

کشور ناہیدؔ

اردو شاعری میں رجحانات، میلانات اور ہیئت و اسلوب کی تازہ کاری کے لحاظ سے ایوان سخن میں کچھ شاعرات نمایاں نظر آتی ہیں جنھوں نے تخلیقی کاوشوں کا اعلیٰ ثبوت دیا ہے۔ ان میں پروین شاکر کا نام بلا مبالغہ اہم ترین نام ہے۔

پروین شاکر نئی نسل کی ایک بے حد ممتاز شاعرہ ہیں اور انھوں نے شاعری کے وقار اور عورت کے دھیمے پن کو برقرار رکھتے ہوئے اپنی شاعری میں نسائی جذبات و احساسات کو بڑی

خوبصورتی سے اور نہایت شگفتہ انداز میں بیان کیا ہے۔ ان کی شاعری میں روح کو ایک نمایاں مقام حاصل ہے جسے انھوں نے جگہ جگہ اپنے اشعار میں برتا ہے۔ مثال کے طور پر یہ اشعار دیکھیے:

ماتھے پہ وہ لب تھے ثانیہ بھر
اور روح مہک رہی ہے اب تک

☆

میرے ماتھے پہ تیرے پیار کا ہاتھ
روح پر دست صبا ہو جیسے

☆

اس نے جلتی ہوئے پیشانی پہ جب ہاتھ رکھا
روح تک آگئی تاثیر مسیحائی کی

پروینؔ شاکر

پروین شاکر کی تقریباً پوری شاعری ہی عشقیہ شاعری ہے۔ وہ پہلی شاعرہ ہیں جنھوں نے اپنے مجموعے ''خوشبو'' میں جوان ہوتی ہوئی اور کچی عمر کی لڑکیوں کے ذہنی و جسمانی کیفیات کو بڑے خوبصورت انداز میں پیش کیا ہے اور ان کے ناپختہ و پریشان کن جذبوں، اور دکھوں کا بے باک اظہار کیا ہے:

میں اس کی دسترس میں ہوں مگر وہ
مجھے میری رضا سے مانگتا ہے

☆

یہ کیا کہ وہ جب چاہے مجھے چھین لے مجھ سے
اپنے لیے وہ شخص تڑپتا بھی تو دیکھوں

☆

ریل کی سیٹی میں کیسی ہجر کی تمہید تھی
اس کو رخصت کر کے گھر لوٹے تو اندازہ ہوا

☆

وہ کیا گیا کہ رفاقت کے سارے لطف گئے
میں کس سے روٹھ سکوں گی کسے مناؤں گی

☆

میں سچ کہوں گی مگر پھر بھی ہار جاؤں گی
وہ جھوٹ بولے گا اور لا جواب کر دے گا

پروین شاکر

گویا جدید غزل میں بے باکی اور جذبات کی حقیقی ترجمانی کی جو روایت موجود ہے اس کا اظہار شاعرات کے یہاں بھی ملنے لگا ہے۔ محبت کے بارے میں ان کا اپنا ایک نظریہ ہے جسے پیش کرنے میں انھیں قطعی کوئی جھجک محسوس نہیں ہوتی۔

بشیر بدر کے الفاظ میں:

''جدید غزل میں جو بے باکی، صداقت اور اپنے احساسات کی سچی عکاسی کی روایت ہے اس کی شاعرانہ توسیع شاعرات کے اشعار میں ملنے لگی ہے۔ اب لڑکیاں چھوئی موئی کا پودا نہیں ہیں جو مرد کی آہٹ پر سمٹ جائیں۔ وہ مرد کو پرکھنے کا حوصلہ رکھتی ہیں۔ عورت کا محبت کے بارے میں نظریہ مردوں

کے مقابلے میں ابھی زیادہ پر خلوص ہے۔ انھیں اس کا دکھ ہے کہ اداسی کا رونا رونے والے نوجوان بہت ہیں لیکن سچے غم میں دل دکھا کوئی نہیں ہے۔ وہ اب بھی جنھیں چاہتی ہے عزیز سمجھتی ہے۔ انھیں پلکوں پر بٹھانے کی آرزومند ہے۔ وہ عورت اور مرد کی اکائی کو بیان کرنے کی ہمت کرنے لگی ہے۔ اس کا خیال ہے کہ دھنک کے رنگوں کی طرح دو محبت کرنے والے اپنا الگ الگ وجود رکھنے کے باوجود ایک ہی وجود ہیں۔'' ۹

ان شاعرات کے علاوہ اور بھی بہت سی شاعرات ہیں جو جدید غزل کے منظر نامے پر ابھر کر آئی ہیں اور مشاعروں، ادبی محفلوں اور رسائل میں اپنی ایک شناخت قائم کی ہے اور جنھوں نے روایت سے انحراف کرتے ہوئے اپنی غزلوں میں عورت کو عاشق اور مرد کو محبوب بنا کر پیش کیا ہے۔ ان کی غزلوں میں محبت کے کئی رنگ نظر آتے ہیں جن میں مردانہ پیکر کی تصویر کشی سے لے کر وصال و فراق کی کیفیتیں، مرد کا ہرجائی پن، خودسپردگی، روح کی آواز اور جسم کی پکار سبھی کچھ شامل ہے:

تمھارے شہر کے لڑکوں کو کیا ہوا ناہید
بہت اداس ملے کوئی دل دکھا نہ ملا

☆

وہ اجنبی تھا پھر بھی لگا آشنا مجھے
کس سمت لے چلا ہے نیا حادثہ مجھے

حسرت ہے کہ تجھے سامنے بیٹھے کبھی دیکھوں
میں تجھ سے مخاطب ہوں ترا حال بھی پوچھوں

کشور ناہید

سانجھ سویرے نینوں میں لہرائے اس کا روپ
میرے سپنوں کا رکھوالا دور رہے یا پاس

☆

میری سانسوں میں مچلتی ہے حنا کی خوشبو
تیری نوخیز محبت کی نشانی جیسے

عرفانہ عزیز

چراغ جیسے کہیں راستہ دکھاتے ہیں
کبھی کبھی ترے نیناں یونہی بلاتے ہیں

صائمہ خیری

وہ خود کو خدا سمجھ رہا تھا
میں اپنے حضور میں کھڑی تھی

ثمینہ راجہ

مہرباں وہ جو نہیں تو کوئی شکوہ بھی نہیں
اور پھر اس کا تغافل کوئی ایسا بھی نہیں

ملکہ نسیم

(ب) مرد محبوب سے مخاطب تانیثی جنس

گذشتہ صفحات میں ہم نے جدید اردو شاعرات کی غزل کے اس پہلو کا ذکر کیا جس میں انھوں نے روایت سے انحراف کرتے ہوئے اپنی غزلوں میں عورت کو عاشق اور مرد کو محبوب بنا کر پیش کیا اور اس سلسلے میں ہم نے یہ بھی عرض کیا تھا کہ جدید شاعرات کے اس بے باکانہ اقدام کو تانیثی تحریک کے حوالے سے دیکھا جانا چاہیے۔

اس ذیلی باب میں ہم یہ نشاندہی کریں گے کہ کس طرح شاعرات نے اس سلسلے میں روایت کی ایک اور بت شکنی کرتے ہوئے مرد کے لیے مذکر اور خود کے لیے صیغہ تانیث کا استعمال کیا ہے۔ لیک اس سے قبل ہم سرسری طور سے دیکھتے چلیں کہ تانیثی تحریک کیا ہے، اس کا آغاز کب اور کیسے ہوا اور اردو ادب پر اس کے کیا اثرات مرتب ہوئے۔

شمس الرحمٰن فاروقی تانیثیت کے بنیادی تصورات پر روشنی ڈالتے ہوئے فرماتے ہیں:

''تانیثیت کے بنیادی تصورات دو ہیں۔ اول یہ کہ بنی نوع انسان کے دو طبقے ہیں مرد اور عورت۔ مرد بطور طبقہ، عورت بطور طبقہ ایک دوسرے پر ظلم اور زیادتی کرتے چلے آئے ہیں۔ ان دو طبقات کے باہمی تعلقات اور آویزش کا مطالعہ جنس کے اصطلاحی لفظ کے تحت کیا جاتا ہے۔ جنس کا یہ تصور صنف یعنی sex کے تصور سے مختلف ہے۔ یعنی عورت اور مرد کے درمیان صنفی اختلاف کی

بنیاد پر کسی طبقے کو کم تر یا بہتر قرار نہیں دیا جا سکتا۔۔۔ دوسرے الفاظ میں عورتوں کے بارے میں جو تصورات معاشرے میں رائج ہیں وہ اصلاً اور اصولاً معاشرے کے وضع کردہ ہیں، حقیقی نہیں۔'' ۱۰

مانا جاتا ہے کہ ورجینا وولف کی کتاب "A Room of One's Own" اور سیمون دی بورا کی کتاب، "The Second Sex" نے سب سے پہلے تانیثی نقطۂ نظر کی ضرورت کا احساس دلایا۔ تانیثیت نے ایک فکری تصور کی حیثیت سے بیسویں صدی کے نصف بعد سے مغربی فکر اور تنقیدی تصورات میں اپنی جگہ بنانی شروع کی اور ساتھ ہی ساتھ اپنی احتجاجی صورتیں بھی واضح کیں۔ احتجاج ان معنوں میں کہ مرد کی بنائی ہوئی اس سوسائٹی میں نہ صرف یہ کہ عورتوں کو زندگی میں مواقع کم فراہم کیے جاتے ہیں بلکہ زندگی کی ارتقائی پیش قدمیوں میں عورت کو یا تو پیچھے ڈھکیل دیا جاتا ہے یا اس کی کوششوں کو کوئی اہمیت نہیں دی جاتی۔ ادب میں بھی اسے کئی طرح سے نظر انداز کیا جاتا ہے۔ ان کی تخلیقات کی تفہیم مرد سماج اپنے اپنے زاویے سے کرتا ہے جس کے باعث زندگی اور ادب دونوں کے اظہار، مطالعے اور پیش کش میں عورت ایک مسخ شدہ جنس بنتی ہے۔

سید محمد عقیل رضوی کے الفاظ میں:

''تانیثیت کے مبلغ یہ مانتے ہیں کہ ادب اور زندگی میں جتنے بھی اصول بنائے گئے ہیں وہ تمام مردوں نے ہی بنائے ہیں اس لیے یہ سب اصول صرف مردوں کے حق میں ہیں۔ یہاں تک کہ عورتوں کی سوچ، فکر ان کی زندگی بسر کرنے کے طریقے سب کا معیار بھی مرد ہی طے کرتے ہیں۔ کبھی کبھی تو عورتوں کے لیے ادب کے موضوعات بھی مرد سوسائٹی نے تقسیم کر دیے ہیں۔ کم از کم اردو ادب میں تو یہ بات بہت واضح ہے۔ غزل کی تعریف ہی یوں بتائی گئی ہے

کہ غزل 'عورتوں سے باتیں کرنا ہے'۔ اب بھلا غزل عورت کہے تو کیونکر؟ پھر اگر عورت غزل کہے بھی تو اس کی غزل میں بھی تمام ادبی اور سماجی آداب مردوں کی اصول پرستی اور انھیں کے قواعد کے مطابق ہونے چاہیے۔ مثلاً افعال تمام مذکر ہوں۔ اور اگر افعال مونث ہو گئے تو غزل، غزل نہ رہ کر ریختی بن جائے گی۔'' ۱۱

یہاں پر مرزا رسوا کے مشہور ناول ''امراؤ جان ادا'' کے اس واقعے کی یاد تازہ کرنا ناگزیر ہوگا جب ایک موقعے پر امراؤ جان ایک غزل پڑھتی ہے جس کا مطلع ہے:

کعبے میں آکے بھول گیا راہ دیر کی
ایمان بچ گیا مرے مولا نے خیر کی

تو سامعین میں سے کوئی اعتراض کرتا ہے، '' بھول گیا کیوں؟ بھول گئی کیوں نہیں؟''

ادا جواب دیتی ہے، '' تو کیا خان صاحب میں ریختی کہتی ہوں؟'' ۱۲

یہ واقعہ اس جبر کی طرف اشارہ کرتا ہے جس کے تحت عورتوں کو بھی مردانہ لب و لہجے میں شاعری کرنا ہوتی تھی۔ لیکن جدید غزل کی کامیابی یہ ہے کہ اس نے عورتوں پر سے اس پابندی کو ختم کیا اور ان کا کھویا ہوا نسائی لب و لہجہ واپس دیا۔ سماج میں عورت کی حیثیت بدلی اسے گھر سے باہر کی دنیا کا تجربہ ہوا۔ اسی وجہ سے عورتوں نے کھلے عام غزل میں نسائی لب و لہجہ اختیار کیا۔

بقول وقار احمد رضوی:

'' بیسویں صدی کے عشرہ ششم میں جب کائنات سمٹ کر ایک نقطے میں سما گئی تو غزل کا لطیف نسائی روپ شاعرات کے یہاں پوری تابانی سے جلوہ گر

ہوا۔ مشرق کی ٹھوس اقدار پر مغرب کی مصنوعی اقدار نے یورش کی تو عورت کی نسائی آواز غزل میں جاگی۔ مرد کو بلا واسطہ مخاطب کرنے کا انداز جو ہندی شاعری میں مروج تھا وہ اب جدید غزل میں در آیا ہے۔ صنف نازک اپنے فطری خیالات کو غزل میں پیش کر رہی ہے جس سے غزل میں لوچ اور لچک آئی ہے۔'' ۱۳؎

مانا جاتا ہے کہ غزل میں صیغہ تانیث کے استعمال کا سہرا سب سے پہلے امتہ الرؤف نسرین کے سر جاتا ہے جن کا یہ خوبصورت شعر ہے:

آئینہ دیکھ کر خیال آیا
تم مجھے بے مثال کہتے تھے

نسرینؔ

لیکن احمد پراچہ کے خیال میں اداؔ جعفری وہ شاعرہ ہیں جنھوں نے سب سے پہلے غزل میں صیغہ تانیث کا استعمال کیا۔ وہ اداؔ جعفری کی شاعری کی خصوصیات کا ذکر کرتے ہوئے کہتے ہیں:

''انھوں نے اردو شاعری میں پہلی مرتبہ شاعرہ کی حیثیت سے غزل میں صیغہ تانیث کا استعمال کرتے ہوئے نہایت جرأت سے اپنے جذبے اور واردات قلبی کا اظہار کیا۔'' ۱۴؎

تم پاس نہیں ہو تو عجب حال ہے دل کا
یوں جیسے میں کچھ رکھ کے کہیں بھول گئی ہوں

اداؔ جعفری

بہر حال اس نسائی لب و لہجے کو ۱۹۶۰ء کے بعد قابل قدر اعتبار حاصل ہوا۔ جن

شاعرات نے نسائی لب و لہجے کی کامیاب غزلیں کہی ہیں ان میں ہندوستان میں زاہدہ زیدی، بانو داراب وفا، بلقیس ظفر الحسن اور پاکستان میں ادا جعفری، زاہدہ حنا، پروین شاکر، کشور ناہید، فہمیدہ ریاض، عرفانہ عزیز، زہرہ نگاہ، نوشی گیلانی، ثمینہ راجہ یاسمین حبیب وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

ان شاعرات کے بعض منتخب اشعار درج ذیل ہیں:

میں اس کی دسترس میں ہوں مگر وہ
مجھے میری رضا سے مانگتا ہے

☆

وہ کہیں بھی گیا لوٹا تو مرے پاس آیا
بس یہی بات ہے اچھی مرے ہرجائی کی

☆

رات کا شاید ایک بجا ہے
سوتا ہوگا میرا چاند

پروین شاکر

کچھ یوں بھی زرد زرد سی ناہید آج تھی
کچھ اوڑھنی کا رنگ بھی کھلتا ہوا نہ تھا

☆

بدن کا شہر ہے سونا کہو چلا آئے
جو خواب بن کے مجھے رات بھر جگائے کبھی

کشور ناہید

میں آئینے پہ بھلا کیسے اعتبار کروں
مجھے تو صرف اسی کی نگاہ نے دیکھا

☆

آدا میں نکہت گل بھی نہ تھی، صبا بھی نہ تھی
کہ میہماں سی رہوں اور اپنے گھر میں رہوں

آدا جعفری

یہ اداسی یہ پھیلتے سائے
ہم تجھے یاد کر کے پچھتائے

☆

دور دور جا جا کے ہم تو لوٹ لوٹ آئے
تم گئے تو منزل نے خود ہی ہاتھ پھیلائے

زہرہ نگاہ

کبھی دھنک سی اترتی تھی ان نگاہوں میں
وہ شوخ رنگ بھی دھیمے پڑے ہواؤں میں

☆

تزئین لب و گیسو کیسی، پندار کا شیشہ ٹوٹ گیا
تھی جس کے لیے سب آرائش، اس نے تو ہمیں دیکھا ہی نہیں

فہمیدہ ریاض

حسین خواب کی تصویر بھا گئی ہو گی
وہ بے وفا ہے اسے نیند آگئی ہو گی

عفت زریں

اگر شاعری کے حوالے سے اردو میں تانیثی رجحان کو سمجھنے کی کوشش کی جائے تو اندازہ ہوتا ہے کہ گذشتہ کئی صدیاں اردو میں نسائی اظہار کے وجود سے ہی بڑی حد تک عاری ہیں۔ ظاہر ہے کہ جس معاشرے میں عرصے تک خواتین علمی و ادبی سرگرمیوں کا حصہ ہی نہ بن پائی ہوں اس میں نسائی مسائل اور تانیثی نقطۂ نظر کی تلاش زیادہ سود مند ثابت نہیں ہو سکتی۔ لیکن گذشتہ چند دہائیوں میں خاتون ادیبوں اور شاعروں کی معتد بہ تحریریں کچھ اس تنوع کے ساتھ سامنے آئی ہیں کہ ہم ان کی بنیاد پر نسائی رویوں کی نوعیت کا تعین کر سکتے ہیں۔

غزل گو شاعرات کا عام رویہ تانیثی نقطۂ نظر کے اظہار کے بر خلاف غزل کے مروجہ موضوعات سے دلچسپی اور جنسی تفریق پر قائم ثنویت سے صرف نظر کرنے کی صورت میں سامنے آیا ہے۔ بعض شاعرات نے اپنے عشقیہ جذبات کو خوابناک محبوبیت کے ساتھ یا خود سپردگی کی شکل میں پیش کرنے کی کوشش ضرور کی ہے۔

اردو شاعری کا دامن چونکہ حسن وعشق کے خزانے سے کبھی خالی نہیں رہا اور یہ حسن وعشق چاہے مجازی ہو یا حقیقی، سب کا محبوب اپنا الگ رنگ لیے ہوتا ہے۔ سب میں محبوب کے ہجر و وصال، رنج وغم، خوشی اور دیوانگی کا بھر پور احساس دکھائی دیتا ہے۔ لیکن محبت کرنے والے شاعر یا عام آدمی سب کو اپنی محبت اور غزل گو ہونے کا حق تو پورا کا پورا ہے لیکن خود اس شاعر کے محبوب یا معشوقہ کو اپنے عشق کے اظہار کرنے کا کوئی حق نہیں۔ اس لیے اردو شاعری میں شاعرات کی تعداد شاعروں کے مقابلے میں زیادہ نہیں ہے۔ اس کی کچھ وجہیں اور بھی سمجھ میں آتی ہیں۔ ایک تو اردو شاعری کا ابتدائی موضوع گل وبلبل، حسن وعشق، زلف و رخسار تک ہی محدود تھا۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ اردو شاعری ایک مہذب، تعلیم یافتہ، شائستگی کی عمدہ مثال ہے اور اس مہذب ماحول میں کوئی بھی شاعرہ اپنے محبوب کا ذکر تذکیر میں کرتی تو کیسے کرتی؟

لیکن جیسے جیسے سماج میں تبدیلی آئی تو ادب میں بھی تبدیلی آئی اور یہی عورت جو کبھی گھر کی چہار دیواری میں قید رہتی تھی اب اس کی سوچ اور فکر میں بھی تبدیلی آئی اور وہ خود اپنے لیے

نئے راستے تلاش کرنے کی فکر کرنے لگی۔ اس کی سوچ اور اس کے مسائل کو ترقی پسندوں نے آگے بڑھایا اور کھل کر عورت کا ساتھ دیا۔ پھر نتیجہ یہ ہوا کہ خود ادب کی دنیا ہو یا سماج، سبھی جگہ یہی عورت مرد کے مدِّ مقابل کاندھے سے کاندھا ملا کر چلتی ہوئی نظر آئی اور اپنی تحریروں اور تخلیقوں سے ادب کی دنیا میں ایک ہلچل پیدا کر دی۔

شاعرات کی کامیابی یہ ہے کہ وہ اپنے احساسات کو نئے رموز و علائم کے ساتھ غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کر رہی ہیں اور ان کا لہجہ تقلیدی اور روایتی نہیں ہے۔ موضوعات کے ساتھ ساتھ خواتین کے لہجے میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ نیا شعور، نئی آگہی اور عصری ماحول سے شناسائی کا بھرپور احساس بیدار ہوا ہے۔ ان خوبیوں نے عصر حاضر میں شاعرات اردو کی ایک منفرد پہچان بنائی ہے۔

حواشی

۱۔ عتیق اللہ، ترجیحات، ''خواتین کی نظموں میں فکر کے اسالیب''، ایم آر آفسٹ پرنٹرز، دہلی، ۲۰۰۲،ص: ۲۵۹

۲۔ نسرین رئیس خان، اردو نظم کو خواتین کی دین، مشمولہ 'نخلستان' خواتین نمبر، جے پور، جنوری تا مارچ ۲۰۰۲،ص: ۳۲

۳۔ طاہرہ پروین، جدید شاعرات اردو، انجمن تہذیب نو پبلیکیشنز، الہ آباد، ۲۰۰۵،ص: ۱۰

۴۔ عتیق اللہ، ترجیحات،ص: ۲۶۰

۵۔ ایضاً،ص: ۲۶۹

۶۔ رشید امجد، بحوالہ پاکستانی اردو ادب اور اہل قلم خواتین، احمد پراچہ، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۲۰۰۰،ص: ۲۹

۷۔ محمد حسن، پاکستان کا اردو ادب تنقیدی جائزہ، عصری ادب، پاکستانی اردو ادب نمبر،ص: ۱۱۲

۸۔ عتیق اللہ، ترجیحات،ص: ۲۷۰

۹۔ بشیر بدر، آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ، انجمن ترقی اردو ہند، دہلی، ۱۹۸۱،ص: ۳۴۸

۱۰۔ شمس الرحمٰن فاروقی، تانیثیت کی تفہیم، مشمولہ جدید شاعرات اردو،ص: ۲۴

۱۱۔ سید عقیل رضوی، تانیثیت ایک تنقیدی تھیوری، مشمولہ جدید شاعرات اردو،ص: ۳۷

۱۲۔ مرزا ہادی رسوا، امراؤ جان ادا،ص: ۲۳

۱۳۔ ڈاکٹر وقار احمد رضوی، تاریخ جدید اردو غزل، نیشنل بک فاؤنڈیشن، اسلام آباد، ۱۹۸۹،ص: 951

۱۴۔ احمد پراچہ، پاکستانی اردو ادب اور اہل قلم خواتین،ص: ۲۸

نئے راستے تلاش کرنے کی فکر کرنے لگی۔ اس کی سوچ اور اس کے مسائل کو ترقی پسندوں نے آگے بڑھایا اور کھل کر عورت کا ساتھ دیا۔ پھر نتیجہ یہ ہوا کہ خود ادب کی دنیا ہو یا سماج، سبھی جگہ یہی عورت مرد کے مدِّ مقابل کاندھے سے کاندھا ملا کر چلتی ہوئی نظر آئی اور اپنی تحریروں اور تخلیقوں سے ادب کی دنیا میں ایک ہلچل پیدا کر دی۔

شاعرات کی کامیابی یہ ہے کہ وہ اپنے احساسات کو نئے رموز و علائم کے ساتھ غزل کے مزاج سے ہم آہنگ کر رہی ہیں اور ان کا لہجہ تقلیدی اور روایتی نہیں ہے۔ موضوعات کے ساتھ ساتھ خواتین کے لہجے میں بھی تبدیلی آئی ہے۔ نیا شعور، نئی آگہی اور عصری ماحول سے شناسائی کا بھرپور احساس بیدار ہوا ہے۔ ان خوبیوں نے عصرِ حاضر میں شاعرات اردو کی ایک منفرد پہچان بنائی ہے۔

باب پنجم:

محبوب کا استعاراتی تصور

گذشتہ ابواب میں ہم نے دیکھا کہ تصورِ محبوب کی بے شمار جہتیں ہیں۔ یوں تو بنیادی طور پر محبوب کی دو قسمیں ہوتی ہیں، ایک حقیقی اور دوسرے مجازی لیکن یہ قطعی ضروری نہیں ہے کہ شاعر جسے محبوب بنا کر پیش کر رہا ہے وہ اس کا معشوق ہی ہو۔ وہ ایک ماں، بیوی، بہن، بھائی یا خود شاعر کی ذات بھی ہوسکتی ہے۔ اسی طرح ہمارے بہت سے شعرا نے اپنے وطن کو محبوب بنا کر پیش کیا۔ جس وقت ہمارا ملک غلامی کی زنجیروں میں قید تھا اس وقت آزادی اور ایک روشن مستقبل کے خواب سے زیادہ محبوب چیز اور کچھ بھی نہیں تھی جسے ہمارے شعرا نے بڑی خوبصورتی سے اپنی نظموں اور غزلوں میں پیش کیا ہے۔

اس باب میں ہم غزلوں کے ان اشعار کا جائزہ لیں گے جس میں وطن، آزادی اور انقلاب اور ایک بہتر مستقبل کے خواب کو محبوب بنا کر پیش کیا گیا ہے اور اس کے لیے محبوب کے لیے استعمال ہونے والے استعاروں کو بروئے کار لایا گیا ہے۔

ہماری شاعری میں اپنی قومیت، حب الوطنی اور سیاسی حقوق کا احساس اسی وقت سے بیدار ہونے لگا جب ۱۸۵۷ء کے بعد ہندوستان کے سیاسی اور معاشی زوال کی تصدیق ہوگئی اور ہندوستان پر برطانیہ کا باضابطہ تسلط تسلیم کرلیا گیا۔

بقول محمد ذاکر:

> ''۱۸۵۷ء کی اہم سیاسی تبدیلی اور برطانوی اقتدار کے استحکام کے بعد ہندوستان میں خود احتسابی اور سماجی اصلاح و ترقی کے وہ رجحانات عام ہونے لگے جو بنگال تک محدود تھے۔ انگریزی نظام کی برکتوں، انگریزوں کے قوانین اور ان کی روشن خیالی کی طرف پہلے بھی توجہ کی جارہی تھی، ان کی پشت

پر صنعتی انقلاب کی قومیت اور ان کے آئین کی خوبیوں کا احساس صاحب نظر ہندوستانیوں کو اٹھارہویں صدی کے اواخر اور انیسویں صدی کی ابتدا ہی سے ہونے لگا تھا[1]۔''

سر سید نے وقت کے تقاضوں کو سمجھا۔ انھوں نے مغل دربار بھی دیکھا تھا اور اس کا زوال بھی۔ انھوں نے انگریزی سرکار بھی دیکھی اور اس کی سمت و رفتار بھی۔ وہ ایک محبِّ وطن بھی تھے اور مصلح بھی۔ وہ ایک بالغ نظر شخص تھے اور انھوں نے جنگ آزادی کی جنگ کا جو تصور قائم کیا تھا وہ زمانے اور اس کی رفتار کو دیکھتے ہوئے قائم کیا تھا۔ وہ یہ سمجھ چکے تھے کہ یہ جنگ ذہنی جنگ ہے۔

جنگ آزادی کی پہلی لڑائی اور اس کے بعد حالی تک عام طور سے سیاسی اور سماجی اعتبار سے اہم مسئلہ انگریزی تسلط اور اس سے پیدا شدہ حالات تھے اس لیے اس دور میں بیشتر انھیں موضوعات کو برتا گیا ہے۔ انگریزی دور حکومت میں ان کے خلاف کھل کر لکھنا بھی ممکن نہیں تھا اس لیے بھی غزل کی علامتی اور استعاراتی زبان کو پھلنے پھولنے کا خوب موقع ملا۔ اس وجہ سے یہ ممکن ہے کہ جن شعرا کو ہم محض حسن و عشق کا شاعر کہہ کر نظر انداز کر جاتے ہیں ان کے یہاں بھی زمانے کے حالات کی عکاسی کی گئی ہو اور ان کی شاعری عصری شعور سے یکسر خالی نہ ہو۔

سر سید نے علی گڑھ تحریک کی بنا ڈال دی تھی جس نے اردو ادب کو بھی متاثر کیا۔ اس تحریک نے اردو غزل کے محاذ پر حالی جیسا سپہ سالار فراہم کر دیا جس نے اردو شاعری کو جنگ آزادی کے لیے کار آمد بنا دیا۔ شعر و ادب میں بدلتے ہوئے سیاسی رجحان نے حالی، اقبال، چکبست، حسرت موہانی جیسے وطن پرست شعرا کو حوصلہ دیا۔ انھوں نے شاعری کے مزاج میں تبدیلی لانے کی جو کاوش کی تھی اس کو ایک واضح سمت سر سید کی تحریک نے عطا کی اور حالی نے اس کے خط و خال معین کر دیے۔

پہلی دفعہ حالؔی نے شاعری کو عشق و عاشقی اور گل و بلبل کی لفظی موشگافیوں سے چھٹکارا دلانے کی کوشش کی۔ گویا غزل کو کھوکھلی اور بے مقصد روایات کی غلامی سے آزاد کرانے کی جنگ جو حالؔی نے شروع کی ہم اسے اردو غزل کی جنگ آزادی سے تعبیر کرتے ہیں۔ حالؔی نے اردو غزل کو معشوق کا ایک نیا تصور دیا۔ حالؔی کا معشوق غزل کا ایک واقعیت پسندانہ تجربہ و ترسیل تھا۔ حالؔی کا عشق انقلاب فکر و نظر تھا اور حالی خود ہی اس کے عاشق تھے۔

حالؔی نے اپنی اصلاح غزل کی تحریک کے بعد زیادہ تر با مقصد اور مسلسل غزلیں کہیں۔ قومی اور ملی مسائل حالؔی کی غزل کے خاص موضوعات ہیں۔ اس لیے ان کے یہاں سیاسی اور سماجی موضوع تلاش کرنے کی ضرورت نہیں رہتی:

یاران تیز گام نے منزل کو جا لیا
ہم محو نالۂ جرس کارواں رہے

حالؔی

غزل اور جنگ آزادی کے سلسلے میں جن شعرا کا نام خصوصی طور پر لیا جا سکتا ہے ان میں اکبر الہ آبادی، چکبستؔ، اقبالؔ اور حسرت موہانی وغیرہ ہیں۔ یہ سب کے سب ترقی پسند تحریک سے پہلے کے لوگ ہیں۔ بیسویں صدی کے آغاز سے کانگریس کی تحریک کے زیر اثر انگریزوں کی مخالفت شروع ہوئی اور قومی اور وطنی روایات شاعری میں زیادہ شد و مد سے پیش کی جانے لگیں۔

بقول عبادت بریلوی:

''ان تمام حالات کا عکس اس دور کی غزل میں نظر آتا ہے اور اس تبدیلی کے مختلف پہلوؤں کے اثرات اکبرؔ، چکبستؔ اور اقبالؔ کی غزلوں میں سب سے زیادہ نمایاں ہیں۔ اکبرؔ نے اپنے آپ کو زیادہ نہیں بدلا، وہ

سرسید کے وقت ہی سے قیامت اور جدت، کفر اور ایمان کی الجھنوں میں پھنس گئے تھے۔ ان کے یہاں سیاسی شعور کم ہے البتہ معاشرتی اور اخلاقی پہلوؤں کی طرف وہ خاص طور پر متوجہ ہوئے ہیں۔ چکبستؔ کے یہاں قومی، وطنی اور سیاسی شعور بڑا گہرا ہے اس لیے وہ ان سے ہٹ کر کوئی بات کبھی نہیں سوچتے۔ اقبالؔ پر ملکی اور ملی مسائل کا بڑا گہرا اثر ہے اس لیے ان مسائل کے مختلف پہلوؤں پر غور وفکر کرنا ان کی زندگی کا نصب العین ہے۔ وہ اسی میں ڈوبے ہوئے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ انھوں نے اپنی غزلوں میں ان مسائل کو سمودیا ہے[۲]۔''

اپنے خاص مقاصد کی تکمیل کے لیے اکبرؔ نے پرانی علامتوں کو نئے مفاہیم دیے اور نئی علامتیں بھی وضع کیں۔ غزل میں سنجیدگی کے بجائے بے تکلفی اور طنز و مزاح کا عنصر داخل کیا۔ مقصدیت کی وجہ سے اکثر اشعار میں تہہ داری کے بجائے سپاٹ پن آجاتا ہے۔ سیاسی اور سماجی معاملات ان کی آخری دور کی غزلوں میں اتنے حاوی ہو گئے ہیں کہ اور دوسرے خیالات کو ابھرنے کا موقع نہیں مل پاتا۔ اکبرؔ کی غزلوں میں طنزیہ انداز میں سیاسی کش مکش نظر آتی ہے:

بوٹ ڈاسن نے بنایا میں نے اک مضموں لکھا
شہر میں مضموں نہ پھیلا اور جوتا چل گیا

☆

ہم کب شریک ہوتے ہیں دنیا کی جنگ میں
وہ اپنے رنگ میں ہے ہم اپنی ترنگ میں

اکبرؔ

قومی بیداری کی جو لہر ۱۸۵۷ء کے بعد شروع ہوئی تھی اس کا اظہار ادب و شاعری میں کئی طرح سے ہوا۔ اقبآل کی شاعری بھی اسی قومی بیداری کے نصب العین سے جڑی ہوئی ہے۔

اقبآل اس دور کے اہم غزل گو ہیں۔ اقبآل کا کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے روایت سے اپنا رشتہ برقرار رکھتے ہوئے غزل کو نئے امکانات سے آشنا کیا۔ اقبآل نے اردو غزل کو موضوعات کے لحاظ سے بھی وسعت بخشی اور زبان و بیان کے لحاظ سے بھی۔ انھوں نے غزل میں فکر و فلسفہ شامل کر کے غزل کو واردات قلبیہ کے بیان سے زیادہ امور ذہنیہ کا عکاس بنا دیا۔ اور عبادت بریلوی کے مطابق:

''انھوں نے وقت کے بنیادی مسائل کی ترجمانی ہی نہیں کی غزل کو بالکل ایک نیا انداز اور نیا آہنگ بھی دیا۔ روایتی علامتوں اور اشاروں کے ساتھ انھوں نے اپنی مخصوص علامتیں اور اشارے بھی وضع کیے اور ان میں تاثر کا سحر بھی پیدا کیا[۳]۔''

اقبآل کی غزلوں میں سیاسی جد و جہد بھرپور پائی جاتی ہے۔ ''ضرب کلیم'' دور حاضر کے خلاف اعلان جنگ ہی ہے۔ اگرچہ اس میں غزلیں کم ہیں لیکن مختصر نظمیں بصورت غزل عنوانات کے تحت مل جاتی ہیں۔ ''بال جبریل'' کی غزلیں بھی اپنے اندر گہرا سیاسی شعور رکھتی ہیں۔

نہیں اس کھلی فضا میں کوئی گوشۂ فراغت
یہ جہاں عجب جہاں ہے نہ قفس نہ آشیانہ

☆

عشق کی ایک جست نے طے کر دیا قصہ تمام
اس زمین و آسماں کو بیکراں سمجھا تھا میں

اقبآل

چکبستؔ نے بھی اپنے دور کے قومی مسائل کو اپنی غزل میں پیش کیا ہے۔ چکبستؔ نہ تو اقبالؔ کی طرح مفکر تھے اور نہ حالیؔ کی طرح اجتہادی ذہن رکھتے تھے۔ اس دور میں ہمارے قومی رہنما جو کچھ کر رہے تھے اور سوچتے تھے چکبستؔ کی شاعری میں انھیں خیالات کی عکاسی پرخلوص جذبہ کے ساتھ کی گئی ہے۔

وہ زمانہ جس میں چکبستؔ کے شعور نے آنکھ کھولی سیاسی اعتبار سے بڑی کش مکش کا زمانہ ہے۔ اس زمانے میں انگریزوں سے نفرت کا جذبہ عام ہوتا ہے اور آزادی کے تصورات پھیلتے ہیں۔ حب وطن کا جذبہ عام ہوتا ہے اور یہ سب چیزیں مل کر اس کش مکش کو پیدا کرتی ہیں جس سے ان دنوں ہندوستان کے رہنے والے دو چار تھے۔ یہ زمانہ ہوم رول کی تحریک کا زمانہ ہے، مارشل لا کا زمانہ ہے، جلیاں والا باغ کے واقعے کا زمانہ ہے، ہندو مسلم اتحاد کو عام کرنے کا زمانہ ہے۔ ظاہر ہے ان سب کی تہہ میں وطن کی محبت کا جذبہ تھا جس کی تشکیل ایک بڑی سیاسی تحریک کے ہاتھوں ہوئی تھی۔ چکبستؔ اس تحریک سے بہت متاثر تھے۔ اس لیے ان کی غزلوں میں انھیں سب باتوں کی ترجمانی ملتی ہے۔

عبادت بریلوی کے الفاظ میں:

''چکبستؔ اپنی غزلوں میں انگریزوں کی غلامی کا رونا بھی روتے ہیں۔ آزادی کے جذبے کو ابھارنے کی کوشش بھی کرتے ہیں۔ ظلم و استبداد پر احتجاج بھی کرتے ہیں۔ ہندو مسلم اتحاد کا پیام بھی دیتے ہیں۔ ایثار اور قربانی کے خیال کو بھی عام کرتے ہیں۔ وطن کی زبوں حالی پر خون کے آنسو بھی بہاتے ہیں۔ غرض یہ کہ چکبستؔ کی غزلوں میں وہ سب کچھ موجود ہے جس کا شعور اس زمانے کے حساس اور باشعور افراد میں موجود تھا۔ انھوں نے اپنی غزلوں میں ان تمام رجحانات کی ترجمانی کی ہے جو اس زمانے میں عام تھے[۴]۔''

چکبست کے یہ اشعار دیکھیے جن میں انھوں نے وطن کی تباہ حالی کا نقشہ کھینچا ہے اور ظلم و استبداد کے خلاف آواز بھی اٹھائی ہے:

شجر سکتے میں ہیں خاموش ہیں بلبل نشیمن میں
سدھارا قافلہ پھولوں کا سناٹا ہے گلشن میں

☆

زباں کو بند کریں یا مجھے اسیر کریں
مرے خیال کو بیڑی پہنا نہیں سکتے

چکبست

بیسویں صدی کے اوائل میں قومی آزادی کی تحریک میں تیزی آئی اور دوسری طرف پہلی جنگ عظیم کے پیدا کردہ حالات سے ہندوستان دو چار ہوا۔ اس سے اس دور میں بھی قومی اور ملکی موضوعات اور سماجی و سیاسی مسائل ادب و شاعری کے مرکز و محور رہے۔ غزلوں میں حسن و عشق کے سادہ و فطری جذبات و احساسات کی عکاسی کے ساتھ حیات و کائنات کے فلسفیانہ بیانات اس دور میں زیادہ ملتے ہیں۔ یہی نہیں حسن و عشق کو بھی فلسفیانہ بنیاد فراہم کرنے کا رجحان اس دور کی غزلوں میں عام ہوا۔

پچھلی صدی کے مقابلے میں یہ صدی زیادہ پیچیدہ تھی۔ مغربی تعلیم، سائنسی ایجادات، صنعت و حرفت کی ترقی سے حیات و کائنات سے متعلق نظریات میں تبدیلی آئی۔ زندگی کی قدریں بھی بدل گئیں۔ آزادی ہند، انگریزوں کی مخالفت، حب وطن، معاشرتی اصلاح، قومی ترقی وغیرہ کے سلسلے میں خیالات اس دور میں عام ہوئے۔ قدامت و جدت، رجعت پسندی اور ترقی پسندی، مذہب اور سائنس، وغیرہ کی کشمکش بھی اس دور میں محسوس کی جانے لگی جس کا اثر ادب اور شاعری پر بھی پڑا۔

حالیؔ، اکبرؔ، چکبستؔ اور اقبالؔ کے یہاں پہلی بار ان موضوعات کی جھلک غزلوں میں دکھائی دی تھی۔ وقت گذرنے کے ساتھ ان خیالات میں پختگی آئی اور بعد کے دور میں خاص طور پر ترقی پسندوں نے ان کو اور وسعت کے ساتھ پیش کیا۔ ہندوستان میں جو سیاسی ہلچل اور سماجی بیداری آئی اس سے اردو ادب بے نیاز نہ رہ سکا۔ نئے ادبی رجحانات کی ابتدا بھی ۱۸۵۷ء کے بعد ہی سے ہوتی ہے مگر اس سے پہلے ہی اردو میں کافی سرمایہ جمع ہو چکا تھا۔ پہلی جنگ کے بعد حالات بہت بدل گئے۔ اردو زبان و ادب اس دور میں ایک لحاظ سے انقلاب سے آشنا ہوئے۔ بدلے ہوئے حالات کے مطابق اس دور کا ادب بھی سماجی حقیقتوں کا آئینہ دار بن گیا۔ اس میں اس دور کی جیتی جاگتی تصویریں اور مسائل ملنے لگے۔ ۱۸۷۴ء میں نیچرل شاعری کی بنیاد ڈالی گئی۔ اس کا مقصد یہ تھا کہ ہماری شاعری زیادہ حقیقی اور با مقصد ہو۔ مختلف موضوعات پر مسلسل نظمیں لکھی گئیں۔ ان میں خاص طور پر مناظر قدرت اور حب الوطنی کو موضوع بنایا گیا۔

اس دور میں اردو شعر و ادب میں سب سے بڑی تبدیلی یہ آئی کہ جہاں پہلے یہ ایک خاص طبقے کی ذہنی تفریح کا سامان مہیا کرتی تھی اب یہ جمہور کے احساسات کی ترجمانی کرنے لگی۔ پہلے شعرا نوابوں اور امرا کے دست نگر تھے اور انھیں خوش کرنے کے لیے شعر و شاعری کی محفلیں سجایا کرتے تھے مگر اب یہ اس محفل سے باہر نکل آئے۔ ان کی آواز عوام کی آواز تھی اور ان کی شاعری ایک بڑے طبقے کے دلوں کو گرما رہی تھی۔ اردو شعر و ادب کو زندگی اور اس کے مسائل سے قریب لانے کی یہ پہلی شعوری کوشش تھی۔

اسی دوران رومانیت کا رجحان بھی اردو شعر و ادب میں عام ہوا۔ رومان و حقیقت بڑی حد تک ایک دوسرے کے برعکس رجحانات ہیں اور اس کا تعلق ترقی پسند تحریک سے اوپری طور پر نظر نہیں آتا مگر رومانیت میں آزادی کی جو خواہش چھپی ہے ترقی پسند تحریک اس خواہش کا اظہار بن جاتی ہے۔

ترقی پسند ادبی تحریک باقاعدہ ۱۹۳۵ء میں شروع ہوئی جب لندن میں مقیم چند ہندوستانی

نوجوانوں نے ہندوستانی ترقی پسند ادیبوں کی انجمن کے نام سے ایک انجمن قائم کی۔ اس انجمن کے صدر ملک راج آنند تھے اور سجاد ظہیر ایک فعال رکن۔

ترقی پسند ادبی تحریک کے جائزے سے یہ واضح ہوتا ہے کہ اس تحریک نے غزل کو اپنی بامقصد شاعری کے لیے ناکافی سمجھا۔ انقلابی شاعری کے لیے جس تسلسل، براہ راست تخاطب اور آزادی کی ضرورت تھی غزل اس معیار پر پوری نہیں اترتی تھی۔ اس طرح حالؔی، جوش اور عظمت اللہ خاں کے بعد ترقی پسند تحریک نے غزل کے خلاف ایک بار پھر احتجاج کی آواز بلند کی لیکن اس میں زیادہ گہرائی نہیں تھی اور غزل کی اس مخالفت کے باوجود ترقی پسند شاعر بھی غزل سے پوری طرح اپنے آپ کو الگ نہیں رکھ سکے۔ تحریک کی ابتدا ہی سے ہمیں ترقی پسند شاعروں کے یہاں غزل کے اچھے نمونے ملتے ہیں۔

ترقی پسندوں میں غزل کو دوبارہ مقبول عام بنانے کا سہرا عام طور پر لوگ فیضؔ کے سر باندھتے ہیں۔ اور یہ کہا جاتا ہے کہ غزل میں سیاسی اور سماجی مسائل کو غزل کی مخصوص علامات کے ساتھ پیش کرنے میں فیضؔ کو اولیت حاصل ہے۔ فیضؔ کے علاوہ ترقی پسند شعرا میں مجازؔ، جذبیؔ، مخدومؔ محی الدین، مجروحؔ سلطان پوری، علی سردارؔ جعفری اور خلیل الرحمٰن اعظمی وغیرہ نے اپنی غزلوں میں وطن، آزادی اور انقلاب کو محبوب بنا کر پیش کیا ہے۔

یہ بات حیرت انگیز ہے کہ ترقی پسند شعرا انقلابی خیالات اور باغی رجحانات اور سرکشی کے باوجود فنی اظہار میں کلاسیکی رہے۔ موضوعات کے لحاظ سے وہ کتنے ہی جدا کیوں نہ ہوں اشارات و کنایات، الفاظ و تراکیب میں وہ روایتی غزل سے بہت قریب تھے۔ لفظوں کی ترتیب، ان کا آہنگ اور تشبیہات و استعارات کے استعمال میں بھی ان کا کلاسیکی مزاج ان کی رہبری کر رہا تھا۔ ان شاعروں نے عام طور پر وہی رموز و علائم اور تراکیب استعمال کی ہیں جو اب سے پہلے اردو اور فارسی کی کلاسیکی شاعری میں مروج تھے مثلاً قفس، آشیانہ، چمن، آتش گل، صیاد، گل چیں، صبا، باغباں، بلبل، بہار، خزاں، چارہ گر، خار وخس، سرو سمن،

قاتل، ناصح، محتسب، قیس، مے، چاک گریباں، زنجیر، اسیری، آبلہ پا، برگ گل، غم کدہ، غم دوراں وغیرہ۔

مگر اہم بات یہ ہے کہ یہ الفاظ اور علامتیں اپنے پرانے سیاق وسباق نہیں رکھتیں۔ بلکہ نئے سماجی تناظر میں ان کا استعمال کیا گیا ہے۔ اسی لیے الفاظ وتراکیب اور علامتوں کے پرانے ہونے پر بھی غزل میں ایک نئی فضا کا احساس ہوتا ہے۔

(الف) وطن

وطن دوستی اور حب وطن کی روایت اردو شاعری میں کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ یہ روایت اتنی ہی پرانی ہے جتنی کی خود اردو شاعری کی تاریخ ۔ ہر عہد اور ہر زمانے میں شعرا نے وطن کی محبت کے جذبات سے مغلوب ہو کر شاعری کی ہے ۔میرؔ کے بارے میں مشہور ہے کہ انھوں نے غزلیں نہیں کہی ہیں بلکہ اپنی غزلوں میں دل اور دلی کے مرثیے بیان کیے ہیں۔ مثال کے طور پر اس خوبصورت شعر کو دیکھیے جس میں انھوں نے دلی کے گلی کوچوں کو اوراق مصور سے تعبیر کیا ہے:

دلی کے نہ تھے کوچے اوراق مصور تھے
جو شکل نظر آئی تصویر نظر آئی

میرؔ

اس کے علاوہ آبروؔ، حاتمؔ، سوداؔ، دردؔ، تاباںؔ، جرأت اور مصحفیؔ وغیرہ کی غزلوں میں بھی ایسے بے شمار اشعار مل جاتے ہیں جس میں وطن کا درد اور اس کی محبت کا بیان ملتا ہے۔ خاص طور سے اٹھارہویں صدی میں جب ملک کا زوال اور انحطاط اپنی آخری حد تک پہنچ چکا تھا اس وقت کے تقریباً تمام شعرا نے حکمرانوں کی بے بسی اور لاچاری اور عوام کی تباہی کا جو نقشہ اپنے اشعار میں کھینچا ہے وہ ان کے دلی درد و غم کے آئینہ دار ہیں:

لٹی مے اٹھ گیا ساقی مرا بھی پُر ہو پیمانہ
الٰہی اس طرح دیکھوں میں کن آنکھوں سے میخانہ

سودؔا

چمن خراب ہوا ہو خزاں کا خانہ خراب
نہ گل رہا ہے نہ بلبل، ہے باغباں تنہا

حاتمؔ

گزروں ہوں جس خرابے پہ کہتے ہیں واں کے لوگ
ہے کوئی دن کی بات یہ گھر تھا یہ باغ تھا

دردؔ

جرأت خزاں سے آہ چمن میں نہ کچھ رہا
اک رہ گئی زبان پہ گل اور سمن کی بات

جرأتؔ

لیکن اس زمانے میں وطن کا جو تصور تھا وہ جدید عہد کے تصور وطن سے بالکل مختلف تھا۔ یہ تصور بہت حد تک انفرادی نوعیت کا تھا اور اس کا اظہار بھی بہت محدود پیمانے پر ہو سکتا تھا۔ اسی لیے ان میں وہ گہرائی یا ہمہ گیری نہیں جو بعد کے زمانے میں خصوصاً قومی بیداری کے ساتھ آئی۔ گوپی چند نارنگ حبِ وطن کے قدیم و جدید تصور کا فرق واضح کرتے ہوئے یوں رقمطراز ہیں:

> ''عہد وسطیٰ میں حب وطن کا تصور اس تصور سے بالکل مختلف تھا، جو آج ہمارے پیش نظر ہے۔ وطنی اور تہذیبی وحدت کا شعور اس زمانے کے مخصوص تاریخی و تمدنی حالات میں ممکن ہی نہیں تھا۔ وطنیت کا اجتماعی تصور بہت بعد کی بات ہے، اس وقت حبِ وطن کا تصور ہمارے دوسرے سماجی اور تہذیبی

تصورات کی طرح نجی اور شخصی نوعیت کا تھا۔ اس کی بنیاد اجتماعی احساس پر نہیں بلکہ انفرادی جذبات پر تھی اور اس کا اظہار بھی مقامی سطح پر اور محدود پیمانے پر ہی ہوسکتا تھا۔'' ۵؎

اس کے برعکس حبِّ وطن کا جدید تصور انیسویں صدی کے اواخر میں نئی تاریخی تبدیلیوں کے ساتھ نشاۃ الثانیہ کے اثرات کے نتیجے کے طور پر آیا۔ اور اس جدید تصور کو خاص طور سے ۱۸۵۷ء کے غدر کی ناکامی کے بعد ہندوستان پر انگریزوں کا پوری طرح سے تسلط قائم ہو جانے کے نتیجے میں پھلنے پھولنے کا موقع ملا۔ سرسید تحریک نے اس کی آبیاری کی اور پھر آگے چل کر ترقی پسند تحریک کے زیر اثر یہ ایک تناور درخت بن گیا۔

حالؔی پہلے شاعر ہیں جنھوں نے غزل کو سماجی اور اجتماعی زندگی سے متعلق مسائل اور خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان کی غزلوں میں ملک اور قوم کا درد ہے، وہ پہلے شاعر ہیں جو ہندوستان کی سیاست سے متاثر ہوئے اور جن کا دل ہندوستان کی غلامی پر رویا۔ ان کی نظموں اور غزلوں میں سماجی ترقی اور حب الوطنی کا جذبہ بہت گہرا ہے۔ گوپی چند نارنگ کے الفاظ میں:

'' حالؔی کے وطنی شعور پر قومی ادبار کی پرچھائیاں گہری ہیں۔ انھوں نے ہندوستانیوں کی غفلت، غلامی اور مظلومی کا راگ بڑے درد سے چھیڑا اور وطنیت کے احساس کو قومی شعور دیا۔'' ٦؎

چنانچہ حالؔی نے اپنے بعد آنے والی نسل کو بھی متاثر کیا اور یہی نہیں بلکہ ان کی عطا کردہ بنیادوں پر آگے چل کر ترقی پسند غزل کی نئی عمارت تعمیر ہوئی لیکن اس درمیان میں کچھ شعرا ایسے ہیں کہ وطن پرستی کی روایت میں ان کی غزلوں سے صرف نظر نہیں کیا جا سکتا۔ مثلاً چکبستؔ،

اقبالؔ، جوشؔ، حسرتؔ اور سیمابؔ وغیرہ۔

بقول سید محمد عقیل:

''ترقی پسندوں نے اگرچہ غزل میں اور خصوصاً اس کے سیاسی رنگ و آہنگ کو اقبالؔ سے سیکھا مگر یہ نہ بھولنا چاہیے کہ اس رنگ تغزل کے لیے چکبستؔ اور حسرت نے پس منظر کا کام کیا۔ غزل کو صرف عشق و محبت کے حدود سے باہر نکال کر عوامی سیاست اور وطن پرستی کے قریب لانے میں چکبستؔ اور حسرتؔ نے یقیناً ایک پائنیر کا کام کیا ہے[۷]۔''

چکبستؔ کی شاعری میں سب سے زیادہ موثر اور واضح رجحان وطنیت اور قومیت کا تھا۔ یہ ان کی نظموں کے علاوہ غزلوں میں بھی جگہ جگہ نظر آتا ہے:

جنون حب وطن کا مزہ شباب میں ہے
لہو میں پھر یہ روانی رہے رہے نہ رہے

چکبستؔ

وہ الفاظ و علامات جو بعد میں ترقی پسندی کے حوالے سے ایک نئی معنوی وسعت کے ساتھ ہماری غزل میں استعمال ہوئے اور بطور خاص فیضؔ نے انھیں بڑے تخلیقی انداز میں استعمال کیا، چکبستؔ کے یہاں بھی ملتے ہیں:

دار سونی ہے فقط نعرہ زنی باقی ہے
مست و مجذوب ہیں لاکھوں کوئی منصور نہیں

چکبستؔ

چکبستؔ اردو کے پہلے شاعر ہیں جنھوں نے وطن دوستی کو ایک عظیم ترین قدر کی حیثیت

سے اختیار کیا۔ وہ اپنی شاعری میں وطن کا ایک واضح اور تابناک تصور پیش کرتے ہیں جس کی وسعت اور عظمت سے دل و ذہن کو فرحت کا احساس ہوتا ہے اور ایسا محسوس ہوتا ہے گویا صدیوں کی غلامی کے بعد ہم نے اپنے وطن کو پھر سے حاصل کر لیا ہے:

وطن کے عشق کا بت بے نقاب نکلا ہے
نئے افق پہ نیا آفتاب نکلا ہے

چکبست

اقبال کی شاعری صحیح معنوں میں نئے زمانے کی شاعری ہے۔ انھوں نے اردو شاعری کو نیا لب و لہجہ، نئی ذہنی بلندی اور نیا شعور دیا۔ اقبال نے اپنی شاعری کی ابتدا حبّ وطن اور سامراج دشمنی کے جذبے سے کی۔ ان کی وطنی شاعری کا سلسلہ 'ہمالیہ' سے شروع ہوتا ہے اور بانگ درا کی کئی نظموں تک جاری رہتا ہے۔ اقبال ہندوستان کی آزادی کے سچے خواہاں تھے اور سامراج دشمنی کا گہرا احساس رکھتے تھے۔ اقبال کی دوررس نگاہوں نے بہت پہلے سے یہ اندازہ لگا لیا تھا کہ ہندوستان کی غلامی اور افلاس کا اصل سبب اس کی صنعتی پسماندگی ہے۔ جب تک ہندوستان صنعتی طور پر ترقی نہیں کرتا غیر ملکی تسلط سے اس کی نجات ممکن نہیں ہے۔ اقبال کی دور اندیش نگاہوں نے یہ بھی دیکھ لیا تھا کہ مغربی تہذیب کی جڑیں اب کھوکھلی ہو چکی ہیں، اس لیے وہ سامراج اور سرمایہ داری نظام کی موت کا اعلان کرتے ہوئے کہتے ہیں:

دیارِ مغرب میں رہنے والو خدا کی بستی دکاں نہیں ہے
کھرا جسے تم سمجھ رہے ہو وہ اب زرِ کم عیار ہوگا
تمھاری تہذیب اپنے خنجر سے آپ ہی خودکشی کرے گی
جو شاخِ نازک پہ آشیانہ بنے گا ناپائیدار ہوگا

اقبال

حسرتؔ موہانی کے یہاں وطن کی محبت کا بہت رچا ہوا احساس ملتا ہے۔ وُہ خود بھی تحریک خلافت کے ایک فعال رکن تھے جس کی وجہ سے انھیں قید و بند کی صعوبتیں بھی برداشت کرنی پڑیں۔ انھوں نے اپنے ایک شعر میں قید خانے کی مشقتوں اور مشق سخن کے جاری رہنے کے خوبصورت امتزاج کو کچھ اس طرح سے پیش کیا ہے:

ہے مشق سخن جاری چکی کی مشقت بھی
اک طرفہ تماشہ ہے حسرتؔ کی طبیعت بھی

لیکن زنجیر و رسن کی ان بندشوں نے حسرتؔ کے جذبۂ آزادی وطن کو کبھی کمزور نہیں پڑنے دیا۔ اس کے برعکس یہ جذبہ ان کی شاعری میں کچھ اس طرح سے نظر آتا ہے کہ قاری چونک اٹھے:

اچھا ہے اہل جور کیے جائیں سختیاں
پھیلے گی اور خواہش حبّ وطن تمام

☆

رسمِ جفا کامیاب دیکھیے کب تک رہے
حبّ وطن مست خواب دیکھیے کب تک رہے

حسرتؔ

ان شاعروں کے علاوہ بعض دوسرے شاعروں نے بھی وطنی اور سیاسی تحریکوں سے متاثر ہو کر شاعری کی۔ ان میں اقبال سہیل، تلوک چند محروم، افسر میرٹھی، جگر مرادآبادی، حفیظ جالندھری، آنند نرائن ملا اور روش صدیقی وغیرہ اہم ہیں۔

اردو شاعری میں انسان دوستی، حب الوطنی اور سامراج دشمنی کا جذبہ پہلے سے موجود تھا ہی اور اس کی ایک مضبوط روایت بھی تھی۔ لیکن ۱۹۳۶ میں شروع ہونے والی ترقی پسند تحریک

نے اس روایت کو مزید استحکام بخشا۔ یہ وہ زمانہ تھا جب دنیا دوسری جنگ عظیم کا بھیانک خواب دیکھ رہی تھی اور فسطائیت کا خطرہ روز بروز بڑھتا جا رہا تھا۔ ترقی پسند تحریک نے وقت کی اس ضرورت کو محسوس کیا کہ جمہوری رجحانات، اقدار اور طرز فکر کو تقویت پہنچائی جائے اور ہندوستان کی تحریک آزادی کا پر جوش ساتھ دیا جائے۔ ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے پہلے اعلان نامے میں اس بات پر خاص طور سے زور دیا گیا کہ ہندوستانی ادیب ہندوستانی زندگی میں ہونے والی تبدیلیوں کا بھرپور اظہار کریں۔ دیکھتے ہی دیکھتے ادیبوں کا ایک بڑا گروہ ترقی پسند تحریک میں شامل ہو گیا۔ شاعروں میں مجاز، جذبی، مخدوم، فیض، سردار جعفری، جاں نثار اختر اور مجروح وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

ترقی پسند شاعری نے وطن پرستی کے تصور کو وسیع کیا، اسے مذہب اور سماجی اونچ نیچ کی بندشوں سے آزاد کیا اور سماج کے دبے کچلے اور نچلے طبقے کے لوگوں سے اپنا رشتہ استوار کیا۔ گوپی چند نارنگ کے الفاظ میں:

> ''ترقی پسند شاعری کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ اس نے ہماری وطنیت کے دھارے وسیع بنیادوں پر استوار کیے، اسے غیر مذہبی بنیادیں دیں اور مذہب و ملت کی بندشوں اور سماجی اونچ نیچ کی پابندیوں سے یکسر آزاد کیا۔ اس نے اپنا رشتہ محنت کش عوام اور پس ماندہ طبقے سے جوڑا۔ اس کی کاوشوں سے اردو شاعری کی بساط دور تک پھیلی اور وطن سے محبت اور ماحول کی سخت گیری کے خلاف نفرت کا جذبہ گھر گھر پہنچا۔ ترقی پسند شاعری نے حسن وعشق کے روایتی تصور کو بدل کر نئی زندگی کے حقائق کی نقاب کشائی کی شاہراہ کھول دی۔'' ۸

وطن دوستی اور سامراج دشمنی کی روایت اردو میں نئی نہیں تھی۔ حالی، اقبال، سرور، چکبست اور حسرت وغیرہ اس میں روح پھونک چکے تھے۔ ترقی پسند شاعری نے اسے نیا احساس

اور نیا ادراک دیا اور عوام دوستی کی وسیع تر بنیادوں پر قائم کیا۔ اس دور کے شاعر آزادی اور غلامی، انصاف وظلم، آسودگی اور بھوک کے درمیان کسی قسم کے سمجھوتے کے حامی نہیں۔

جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا جا چکا ہے کہ ترقی پسند شاعروں میں فیضؔ کو کئی معنوں میں اولیت حاصل تھی۔ ان کی شاعری میں غم جاناں اور غم دوراں کا ایک حسین امتزاج نظر آتا ہے جو ان کی پوری شاعری پر محیط ہے۔ حالانکہ شاہراہ زندگی میں ایک ایسا بھی مقام آیا جب شاعر پکار اٹھا کہ ع

مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ

لیکن مجموعی طور پر انھوں نے کبھی بھی غم جاناں کو غم روزگار سے الگ نہیں ہونے دیا۔ آزادی کی خواہش اور وطن کی محبت کی بہترین مثالیں ان کی نظموں ''مجھ سے پہلی سی محبت مرے محبوب نہ مانگ''، ''رقیب سے''، ''مرے ہمدم مرے دوست'' وغیرہ میں ملتی ہیں۔ لیکن ان کی غزلوں میں بھی اس کی مثالیں کچھ کم نہیں ہیں۔ ان کی غزلوں میں وطن اور آزادی کا تصور ایک حسین محبوب کی شکل میں ظاہر ہوتا ہے:

ہم اہل قفس تنہا بھی نہیں، ہر روز نسیم صبح وطن
یادوں سے معطر آتی ہے، اشکوں سے منور جاتی ہے

☆

چاہا ہے اسی رنگ میں لیلائے وطن کو
تڑپا ہے اسی طور سے دل اس کی لگن میں

فیض احمد فیضؔ کا ایک کارنامہ یہ ہے کہ انھوں نے غزل کے پرانے ڈکشن اور روایتی لفظیات کو ہی نئے مفاہیم بخشے ہیں۔ انھوں نے گل وبلبل اور قفس وصیاد کے حوالے سے ہی اپنے زمانے کے مسائل کو غزل میں بیان کیا ہے۔ قدیم استعارات ان کے یہاں نئی معنویت کے ساتھ آئے ہیں۔

قید و بند کی صعوبتوں نے فیضؔ کو زندگی کی تلخ سچائیوں کا بہت قریب سے مطالعہ کرنے کا موقع فراہم کیا۔ وہاں فیضؔ نے جو کچھ دیکھا اس کے فنکارانہ بیان نے ان کی شاعری اور خاص طور سے ان کی غزل کو ایک ایسا آہنگ بخشا جو فیضؔ کی انفرادیت اور بعد والوں کے لیے قابل تقلید چیز بن گیا۔

فیضؔ کو بغاوت کے الزام میں قید کیا گیا تھا لیکن وہاں بھی ان کا دردمند دل وطن کی محبت سے سرشار نظر آیا۔ انھوں نے اپنے وطن کو حسین اور خوبصورت بنانے کا جو خواب دیکھا تھا اس کے بارے میں ان کا انداز تبدیل نہیں ہوا۔ بلکہ ان کی دردمندی اور اہل وطن کے مسائل و مصائب کے تئیں ان کا انداز اور زیادہ ہمدردانہ ہے۔ جیل میں ان کے ساتھی میجر محمد اسحاق یوں رقم طراز ہیں:

> ''فیضؔ کی جیل کی شاعری میں وطن کی محبت کے چشمے ہر طرف پھوٹ رہے ہیں۔ وہ جا بجا اپنے دیس کے باسیوں کی خستہ حالی، قوم کی عزت و ناموس کی ارزانی، لوگوں کی ناداری، جہالت، بھوک اور غم کو دیکھ کر بری طرح تڑپ رہے ہیں۔''[۹]

مجازؔ ترقی پسند تحریک کے ایک اہم شاعر ہیں جنھوں نے اپنی شاعری میں وطن دوستی کو نیا آہنگ دیا۔ یہ وطن سے ان کی محبت ہی کا غم تھا جس نے زندگی کے باقی تمام رنج و غم سے ان کا رشتہ منقطع کر دیا تھا:

کچھ تجھ کو خبر ہے ہم کیا کیا اے شورش دوراں بھول گئے
وہ زلف پریشاں بھول گئے وہ دیدۂ گریاں بھول گئے

اے شوق نظارہ کیا کہیے آنکھوں میں کوئی صورت ہی نہیں

اے ذوق تصور کیا کیجیے ہم صورت جاناں بھول گئے

مجازؔ

مجروحؔ نے سماجی کشمکش، انقلاب اور قومی و وطنی مضامین کو شاعرانہ اور فنی خلوص سے غزل میں داخل کیا ہے۔ مجروحؔ کے تصورعشق کے پیچھے گہرا سماجی شعور کارفرما ہے۔ انھوں نے دردعشق کو درد وطن سے ملا دیا ہے:

گریزاں تو نہیں تجھ سے مگر تیرے سوا دل کو

کئی غم اور بھی ہیں اے غم جاناناں برسوں سے

☆

جنون دل نہ صرف اتنا کہ اک گل پیرہن تک ہے

قد و گیسو سے اپنا سلسہ دارورسن تک ہے

مجروحؔ

ان کے علاوہ اس دور کے اہم شعرا میں ساغر نظامی اور سلام مچھلی شہری نے وطن اور آزادی کے ترانے بے حد خلوص کے ساتھ اور دل کی گہرائیوں سے گائے ہیں۔ وطن پرستی کا جذبہ ان کی شاعری میں نرم اور لطیف پیرائے میں ادا ہوا ہے۔

(ب) آزادی اور انقلاب

بیسویں صدی کی ابتدا میں اردو شاعری پر قومی اور سیاسی تحریکوں کا گہرا اثر پڑنے لگا تھا اور جد و جہد آزادی کے لیے ذہنی فضا تیار کرنے میں اردو شاعری خاطر خواہ حصہ لے رہی تھی۔ ہم اس سے قبل ذکر کر چکے ہیں کہ حالؔی پہلے شاعر ہیں جنھوں نے غزل کو حسن و عشق کے مروجہ مضامین کے بجائے سماجی اور اجتماعی زندگی سے متعلق مسائل اور خیالات کے اظہار کا ذریعہ بنایا۔ ان کی غزلوں میں ملک اور قوم کا درد اور آزادی وطن کی خواہش موجود ہے۔

حالی کی اس روایت کا اثر ان کے بعد آنے والی نسل کے شاعروں خاص طور سے اقبالؔ پر بہت گہرا پڑا ہے جن سے آگے چل کر ترقی پسندوں نے بھی اثر قبول کیا۔ اقبالؔ ہندوستان کی آزادی کے سچے خواہاں تھے۔ معاشی انقلاب اور مزدور سرمایہ دار کے تعلقات کا مطالعہ اقبالؔ نے بہت باریک بینی سے کیا ہے لیکن اصل انقلاب وہ صرف معاشی انقلاب کو تسلیم نہیں کرتے بلکہ وہ ایک ایسے انقلاب کے موید ہیں جو معاشی ہی نہیں وجدانی بھی ہو جس سے انسان کا باطن آزاد ہو کیوں کہ اصل آزادی تو اندرون کی آزادی ہے۔ اسی لیے اقبالؔ کے یہاں خودی یا اپنے آپ کو پہچاننے پر بہت زور ہے:

اپنے من میں ڈوب کر پا جا سراغ زندگی
تو اگر میرا نہیں بنتا نہ بن اپنا تو بن

انقلابی شاعری کے لیے جس جوش، عزم، حوصلہ اور امید کی ضرورت ہوتی ہے وہ ہمیں

اقبالؔ کے کلام میں ملتی ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری کا دامن شعوری طور پر سیاست سے جوڑا ہے جس میں انسانی ہمدردی، مساوات، اخوت اور ایک طرح کی امید اور عزم کا پیغام ملتا ہے۔ اقبالؔ اردو کی انقلابی شاعری میں ایک سنگ میل کی حیثیت رکھتے ہیں۔ ان کے پرعزم اور حیات بخش ترانوں نے ہمارے انقلابی شعرا کو بہت کچھ دیا ہے۔ اقبالؔ نے اپنی شاعری کے اندر زندگی کی مثبت قدروں کو جگہ دی ہے۔ ان کی انسان دوستی، مساوات اور اخوت کی تعلیم، عمل اور پیہم عمل کی تلقین، ایک نئے عزم اور بیداری کی لہر نے اپنے بعد آنے والی انقلابی شاعری کے لیے زمین ہموار کی ہے۔ ان کا انقلاب انفرادی کوششوں کا نتیجہ نہیں ہے، بلکہ جمہوری اور اجتماعی کوششوں کا نتیجہ ہے۔ وہ بڑے یقین کے ساتھ کہتے ہیں:

جس میں نہ ہو انقلاب موت ہے وہ زندگی
روحِ اُمم کی حیات کشمکشِ انقلاب

انھیں ہمیشہ اپنے ملک کی آزادی پر یقین تھا، وہ جانتے تھے کہ ساری دنیا پر اب عوام کی حکومت ہوگی۔ اسی لیے وہ مزدوروں کو پیغام دیتے ہیں کہ اٹھو اور منظم ہو جاؤ کیوں کی مشرق و مغرب میں اب تمھارے ہی دور کا آغاز ہونے والا ہے:

گرماؤ غلاموں کا لہو سوزِ یقیں سے
کنجشکِ فرومایہ کو شاہیں سے لڑا دو
جس کھیت سے دہقاں کو میسر نہ ہو روٹی
اس کھیت کے ہر خوشۂ گندم کو جلا دو
سلطانیٔ جمہور کا آتا ہے زمانہ
جو نقشِ کہن تم کو نظر آئے مٹا دو

اقبالؔ

اس دور کے ممتاز شاعروں میں جوشؔ ملیح آبادی بھی قابل ذکر ہیں۔ جوش بنیادی طور پر

☆

عشق پر کر دوں فدا میں اپنی ساری زندگی

لیکن آزادی پہ میرا عشق بھی قربان ہے

اختر شیرانی

پہلی جنگ عظیم کے بعد ہماری قومی تحریک میں ایک ہیجان برپا ہوگیا جس کا اثر اردو غزل پر بھی پڑااور جو چکبست اور حسرت وغیرہ کی غزلوں میں خاص طور سے نمایاں ہیں جس کا ذکر پہلے کیا جا چکا ہے۔ان کے علاوہ بعض دوسرے شعرا جیسے شاد عظیم آبادی، صفی لکھنوی اور سیماب وغیرہ نے بھی غزل میں بالواسطہ اور بلا واسطہ وطنی جذبات کا اظہار کیا۔ نا سپاسی ہوگی اگر اس دور کی غزل کا ذکر کرتے ہوئے رام پرشاد بسمل کی اس غزل کا ذکر نہ کیا جائے جو اس وقت بچے بچے کی زبان پر تھی اور جو آج ہمارے وطن کی آزادی اور انقلاب کی تاریخ کا ایک حصہ بن چکی ہے۔ اس غزل کے ایک ایک شعر میں جو انقلابی آہنگ ہے اور جس طرح سے جذبۂ آزادی اور انقلاب کو محبوب بنا کر پیش کیا گیا ہے وہ ملاحظہ کریں:

سرفروشی کی تمنا اب ہمارے دل میں ہے

دیکھنا ہے زور کتنا بازوئے قاتل میں ہے

وقت آنے دے بتا دیں گے تجھے اے آسماں

ہم ابھی سے کیا بتائیں کیا ہمارے دل میں ہے

اے شہید ملک و ملت تیرے جذبوں پہ نثار

تیری قربانی کا چرچا غیر کی محفل میں ہے

اب نہ اگلے ولولے ہیں اور نہ ارمانوں کی بھیڑ

ایک مٹ جانے کی حسرت اب دل بسمل میں ہے

رام پرشاد بسمل

آزادی وطن کا مطالبہ بیسویں صدی کے اوائل ہی سے ہونے لگا تھا۔ چونکہ حکمراں طبقے

کے جبر و استبداد کے روبرو براہ راست اظہار خطرے کا باعث تھا اس لیے علامتوں کے استعمال کے لیے ماحول ہنوز سازگار تھا۔ اس میں قفس، آشیاں، نشیمن، گلستاں، صیاد اور بلبل جیسی علامات نئی معنویت کے ساتھ بڑی کثرت سے غزل میں استعمال ہوئیں:

روداد چمن اس طرح سنتا ہوں قفس میں
جیسے کبھی آنکھوں سے گلستاں نہیں دیکھا

اصغرؔ

تعلقات چمن قطع کر رہی ہے صبا
قفس پہ گرتے ہیں تنکے مرے نشیمن کے

آرزوؔ

ان علامتوں اور استعاروں کو ترقی پسند تحریک کے بعد نئی سماجی اور سیاسی معنویت بخشی گئی خصوصاً فیضؔ نے علامتوں کے استعمال میں ید طولیٰ حاصل کیا۔ فیضؔ اور مخدومؔ محی الدین کے یہاں علامتوں اور استعاروں کا استعمال زیادہ وسیع اور گہرا ہے۔

فیضؔ کی فکر و گفتار ایک انوکھی شان رکھتی ہے۔ فیضؔ بنیادی طور پر حسن و عشق کے شاعر ہیں لیکن جیسے جیسے آزادی کی تحریک زور پکڑتی گئی ان کی شاعری میں انقلابی آہنگ بھی پختہ ہوتا گیا۔ لیکن فیضؔ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے اپنی انقلابی شاعری کو نعرہ زنی سے آزاد رکھا اور اسے عشق اور محبوب کے لیے استعمال ہونے والے استعاروں اور علامتوں کے استعمال سے ایک نئے اسلوب میں پیش کیا جس کے ذریعے وطن اور آزادی کا تصور ایک حسین محبوب بن کر ذہن و دل پر چھا جاتا ہے:

یہ ہمیں تھے جن کے لباس پر سر رہ سیاہی لکھی گئی
یہی داغ تھے جو سجا کے ہم سر بزم یار چلے گئے

☆

مے خانہ سلامت ہے تو ہم سرخی مے سے
تزئین در و بام حرم کرتے رہیں گے

☆

کرو کج جبیں پہ سر کفن مرے قاتلوں کو گماں نہ ہو
کہ غرور عشق کا بانکپن پس مرگ ہم نے بھلا دیا

☆

نہ رہا جنون رخ وفا یہ رسن یہ دار کرو گے کیا
جنھیں جرم عشق پہ ناز تھا وہ گناہ گار چلے گئے

فیضؔ

فیضؔ کے علاوہ ساحرؔ، مجازؔ، سردارؔ جعفری، مجروحؔ، مخدومؔ محی الدین وغیرہ نے بھی اپنی غزلوں میں آزادی اور انقلاب کی آواز بلند کی اور اعلان جنگ کیا۔ مجازؔ کی انقلابی شاعری میں جذبۂ آزادی والہانہ طور پر سامنے آتا ہے۔ انھیں 'انقلاب کا مطرب' کہا جاتا ہے۔ ان کی انقلابی شاعری کی بہترین مثالیں ان کی نظموں ''انقلاب''، ''مطرب سے''، ''مزدور'' اور ''ہمارا جھنڈا'' وغیرہ میں ملتی ہیں۔ جذبیؔ نے بھی بیرونی سامراج کی ناانصافیوں کے خلاف آواز اٹھائی اور اپنے ہم وطنوں کو انقلاب کا پیغام دیا:

شریک محفل دار و رسن کچھ اور بھی ہیں
ستمگرو ابھی اہل کفن کچھ اور بھی ہیں

☆

خاموش ہو کیوں نالہ کشان شب ہجراں

یہ تیرہ شبی آج بھی کچھ کم تو نہیں ہے

جذبیؔ

سردارؔ جعفری نے انقلابی شاعری کو نئی توانائی دی اور اسے ایک نئے رخ سے آشنا کیا۔ اردو کی انقلابی شاعری میں ان کی نظم ''نئی دنیا کو سلام'' اور ''ایشیا جاگ اٹھا'' سب سے زیادہ بھرپور اور صحیح نمائندگی کرتی ہیں۔ ان کی انقلابی نظموں میں سوز و گداز کے بجائے جاہ و جلال ہے اور وہ باعمل اور متحرک انسانیت کی انقلابی جدوجہد کو پیش کرتے ہیں۔

مخدوم نے بھی بعض کامیاب انقلابی نظمیں کہی ہیں۔ اور فیضؔ کی ہی طرح انھوں نے بھی انقلاب کے تصور کو ایک خوبصورت محبوب بنا کر پیش کیا ہے۔ ان کی انقلابی شاعری کے بارے میں گوپی چند نارنگ یوں رقم طراز ہیں:

''مخدوم کے یہاں بھی فیضؔ کا سا جمالیاتی رچاؤ ہے۔ انھوں نے بھی انقلاب کا تصور ایک حسین محبوب کی حیثیت سے پیش کیا، جس کی کاہش انتظار میں وہ بڑے درد و سوز سے ترنم ریز ہوتے ہیں۔''[۱۰]

ان کی ابتدائی شاعری میں تو انقلاب کی لے زیادہ تیز نہیں ہے لیکن جیسے جیسے مخدوم کا رشتہ محنت کشوں اور مزدوروں سے ملتا گیا ان کی شاعری میں انقلاب کی دھار تیز ہوتی گئی جو عوام کے جذبات کی سچی ترجمانی کرتی ہے:

حیات لے کے چلو کائنات لے کے چلو

چلو تو سارے زمانے کو ساتھ لے کے چلو

مخدومؔ

اوپر جن شعرا کا ذکر ہوا ان میں فیضؔ اور کسی حد تک جذبیؔ کو چھوڑ کر زیادہ تر شعرا کی

پہچان نظم گو شاعر کی حیثیت سے ہے۔ دراصل حالی اور اقبال نے اردو شاعری کا جو رخ غزل سے نظم کی طرف موڑا تھا اس روایت کو ترقی پسند تحریک کے زمانے میں اور بھی فروغ حاصل ہوا۔ ترقی پسندی نے نظم کو زیادہ متاثر کیا غزل کو کم۔ لیکن غزل بھی دھیرے دھیرے پنپتی رہی۔ یہاں پر ان دو شعرا کا ذکر خاص طور سے کرنا ضروری ہے جنھوں نے اس دور میں بھی جب ہر طرف نظم کا بول بالا تھا، خالص غزلیں کہی ہیں اور اس طرح غزل کو پروان چڑھانے میں ایک اہم رول ادا کیا ہے۔ وہ شعرا ہیں جگرؔ مرادآبادی اور مجروحؔ سلطان پوری۔

جگرؔ نے اس پرآشوب دور میں غزل کو نئی تب و تاب دی۔ وہ مکمل طور سے ایک غنائی شاعر ہیں۔ ملک کی بیداری اور حکومت کے ظلم و جبر کا احساس ان کے اشعار میں بے پایاں سرشاری کے ساتھ نمایاں ہوا ہے:

یہ خون ہے جو مظلوموں کا ضائع تو نہ جائے گا لیکن
کتنے وہ مبارک قطرے ہیں جو صرف بہاراں ہوتے ہیں
آسودۂ ساحل تو ہے مگر شاید یہ تجھے معلوم نہیں
ساحل سے بھی موجیں اٹھتی ہیں خاموش بھی طوفاں ہوتے ہیں
جو حق کی خاطر جیتے ہیں مرنے سے کہیں ڈرتے ہیں جگرؔ
جب وقت شہادت آتا ہے دل سینوں میں رقصاں ہوتے ہیں

جگرؔ

مجروحؔ سلطان پوری نے بھی صرف غزلیں کہی ہیں۔ ان کا مجموعہ بھی ''غزل'' کے نام سے ہی شائع ہوا ہے۔ انھوں نے اپنی غزلوں میں انقلاب اور آزادی کے تصور کو نہایت حسین پیرائے میں پیش کیا ہے:

آتی ہی رہی ہے گلشن میں اب کے بھی بہار آئی ہے تو کیا
ہے یوں کہ قفس کے گوشوں سے اعلان بہاراں ہونا تھا

☆

مجروحؔ اٹھی ہے موج صبا آثار لیے طوفانوں کے

ہر قطرۂ شبنم بن جائے اک جوئے رواں کچھ دور نہیں

☆

سر پر ہوائے ظلم چلے سو جتن کے ساتھ

اپنی کلاہ کج ہے اسی بانکپن کے ساتھ

مجروحؔ

اس دور میں سرخ سویرا یا سرخ رنگ اشتراکی نظام حیات کا مترادف بن گیا تھا۔ اسیری کے دوران کہی گئی فیض کی تمام غزلوں میں قید و بند کے خلاف احتجاج اور اشتراکیت کو معشوق کے طور پر پیش کیا گیا ہے۔ مجروح بھی دوسرے شعرا کی طرح شمع سرخ کے پروانے ہیں:

وہی مجروحؔ سمجھے تھے جسے آوارۂ ظلمت

وہی ہے ایک شمع سرخ کا پروانہ برسوں سے

☆

شراب لال، شفق لال، جام و مینا لال

مری حیات کا ماحول ارغوانی ہے

ترقی پسند شعرا میں سے اکثر مقصدیت کے جوش میں اس قدر آگے بڑھ گئے تھے کہ انھوں نے ادب کو پروپیگنڈا کی سطح تک پہنچا دیا اور ترقی پسند شاعری کا بڑا حصہ وقتی اور ہنگامی ہو کر رہ گیا۔ یہاں پر انھیں شعرا کے اشعار پیش کیے گئے ہیں جنھوں نے ادب کی ادبیت کو برقرار رکھا اور علامتوں اور استعاروں کے استعمال سے انقلاب اور آزادی کے تصور کو حسین پیرائے میں پیش کیا ہے۔

اس دور میں جذبۂ آزادی کی ترجمانی صرف ترقی پسند شعرا تک ہی محدود نہ تھی۔ بلکہ اردو کے بعض دوسرے شعرا جو ترقی پسند تحریک سے وابستہ نہیں تھے، وہ بھی وقت کے تقاضوں کا ساتھ دیتے ہوئے حب وطن کی شمع روشن کیے ہوئے تھے۔ ان شعرا میں خاص طور سے جگت موہن لال رواںؔ، برقؔ دہلوی، اثرؔ لکھنوی، تلوک چند محرومؔ، افسرؔ میرٹھی اور حفیظ جالندھری وغیرہ قابل ذکر ہیں۔

(ج) مستقبل کا خواب

اردو شاعری کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ اس میں یاس و حرمان کا رجحان بہت کم نظر آتا ہے اور اس کے برعکس اردو شاعری میں اور خاص طور سے ترقی پسند شعرا کے یہاں ایک مثبت رویہ دکھائی دیتا ہے۔ ہمارے شعرا نے ملک کی آزادی اور خوشحالی کے جو سہانے خواب دیکھے تھے اس کا اظہار ان کی شاعری میں جا بجا نظر آتا ہے۔

ترقی پسند غزل کی بنیادی صفت رجائیت ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ اس میں غم اور درد کی کسک نہ ہو۔ مایوسی اور ناکامی نے بھی آج کے شاعر کو افسردہ کر دیا ہے۔ اس کا سینہ بھی درد سے پر ہے۔ مگر وہ زندگی سے بیزار نہیں اس کا غم ایک صحت مند انسان کا فطری غم ہے۔ وہ حالات کے سامنے اپنے آپ کو بے بس پاتا ہے مگر زندگی سے فرار نہیں اختیار کرتا۔ اسے اپنے اوپر اعتماد ہے۔ اسے پوری امید ہے کہ خیر و شر کی جنگ میں آخر کار خیر کی فتح ہوگی۔ اس لیے وہ مستقبل سے نا امید نہیں۔

ترقی پسند شعرا میں یہ رجائیت سب سے زیادہ فیضؔ کے یہاں نظر آتی ہے۔ فیضؔ ہر حال میں بہتر مستقبل اور حسین کل کے خیال سے پر امید ہیں۔ یہی چیز ان کو حزن و ملال اور الم و یاس و حرمان کے بجائے ایک طرح کی رجائیت عطا کرتی ہے۔ ان کی یہ رجائیت ان کی آنکھوں کو امید سحر اور حسین مستقبل کے خواب دیکھنے سے نہیں روک پاتی اور اس کا فیضان ہے کہ فیضؔ کے یہاں جو سیاسی شعور نظر آتا ہے وہ بہت واضح اور واثق ہے۔ انھوں نے جس انداز میں

طلوع سحر کی نوید سنائی ہے اور جس تکرار کے ساتھ اپنی کشت ویراں کے سرسبز و شاداب ہونے کی خبر دی ہے اس سے اس شعور کی مزید توثیق ہوتی ہے۔ تاریخ بتاتی ہے کہ ہمارے شعرا نے آج کی ترقیات اور ایجادات کی آہٹ پچھلی صدی میں ہی محسوس کر لی تھی۔ اسی طرح فیضؔ نے بھی قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرتے ہوئے روزن زنداں سے اس کرن کو دیکھ لیا تھا جو مستقبل قریب میں پورے معاشرے کو جگمگانے والی تھی۔

قفس ہے بس میں تمھارے تمھارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم
فیضؔ

فیضؔ سیاسی قیدی کی حیثیت سے اسیر ہیں اور زنداں کی شام میں انھیں محسوس ہوتا ہے کہ دل میں ستارے اتر رہے ہیں۔ ہم کہہ سکتے ہیں کہ یہ محبوب کی یادوں کے ستارے ہیں لیکن اگر وسیع تناظر میں دیکھا جائے تو یہ وطن کی محبت ہے اور آزادی کے سنہرے خواب ہیں جو انھیں یہ امید دلاتے ہیں کہ اس شام کے بعد جو صبح ہوگی وہ تابناک ہوگی:

در قفس پہ اندھیروں کی مہر لگتی ہے
تو فیضؔ دل میں ستارے اترنے لگتے ہیں

☆

صبا نے پھر در زنداں پہ آ کے دستک دی
سحر قریب ہے دل سے کہو نہ گھبرائے
فیضؔ

حالانکہ آزادی ملنے کے بعد وہ سارے خواب چکنا چور ہو گئے کیونکہ طویل جد و جہد کے بعد ملک آزاد تو ہوگیا لیکن ہم نے آزادی کے جو خواب دیکھے تھے اور آزادی سے جو امیدیں وابستہ کر رکھی تھیں وہ پوری نہ ہوسکیں۔ ظلم وستم اور قید و بند کی لمبی رات کے بعد جو صبح نمودار ہوئی وہ بہت امید افزا نہیں تھی۔ ملک تقسیم ہو گیا۔ صرف مذہب اور جائے پیدائش کی بنیاد پر لوگوں کو اپنے مادر وطن اور اپنی مٹی سے الگ کر دیا گیا۔ ابھی لوگ اس کشمکش میں مبتلا تھے کہ فرقہ وارانہ فسادات شروع ہو گئے۔ آگ اور خون کی وہ ہولی کھیلی گئی کہ انسانیت کا سر شرم سے جھک گیا۔ مذہب اور ادب بھی اس سے متاثر ہوئے۔ ان حالات سے ہمارے غزل گوشعرا بھی دو چار ہوئے۔ اس دور کی غزل سے پہلا تاثر یہی ملتا ہے کہ ہم نے جس آزادی کا خواب دیکھا تھا وہ شرمندۂ تعبیر نہ ہو سکا۔ اس احساس سے اس دور کا شاید ہی کوئی غزل گو بچا ہو:

فریب دے کے حیات نو کا حیات ہی چھین لی ہے ہم سے
ہم اس زمانے کا کیا کریں گے اگر یہی ہے نیا زمانہ

سردارؔ جعفری

فیضؔ کی نظم ۱۵ اگست کا پہلا شعر ع

یہ داغ داغ اجالا یہ شب گزیدہ سحر
وہ انتظار تھا جس کا یہ وہ سحر تو نہیں

دراصل اس دور کے تمام شعرا کے خیالات کی عکاسی کرتا ہے۔ حصول آزادی کوئی آسان کام نہیں تھا۔ ایک طویل جنگ کے بعد ملک آزاد ہوا تھا۔ کتنے ہی لوگوں نے اس کے لیے جانیں دیں، مصائب برداشت کیے، جیل گئے تب کہیں جا کر یہ دیکھنے کو ملا۔ اس خیال کی ترجمانی بھی اکثر شعرا کے یہاں اس دور میں ملتی ہے:

اک اک بوند جلی ہے لہو کی تب جا کر یہ رات کٹی
تیرے لیے اے صبح طرب ہم کب سے چاک گریباں ہیں

خلیل الرحمان اعظمی

صبح آزادی نے کتنے ہی سنہرے خوابوں کو چکنا چور کر دیا۔ غلامی کی اندھیری رات ہم نے اس امید پر کاٹی تھی کہ نئی صبح نئی زندگی کا پیغام لائے گی جس میں کسی طرح کی تفریق نہیں ہوگی۔ اونچ نیچ ذات پات کی کشمکش سے آزاد ایک نئے سماج کی تشکیل ہو گی جس میں آزادی، جمہوریت، اخوت اور برابری کی نعمتیں سب کو میسر ہوں گی۔ مگر نتیجہ اس کے برعکس ہوا:

سکوں میسر ہو تو کیوں کر، ہجوم رنج و محن وہی ہے
بدل گئے ہیں اگر چہ قاتل نظام دارورسن وہی ہے

سردارؔ جعفری

زمانے کی شکست و ریخت کا ذکر مخدوم کے اشعار میں اشارے و کنائے کی خوبصورت زبان میں ہوا ہے۔ انسانی سماج کی تشکیل کے جو خواب دیکھے گئے تھے وہ پورے نہ ہو سکے:

اندھیری رات کا یہ نیم باز سناٹا
گلوں کی سانس رگ گلستاں بھی ٹوٹی ہے
تمھارے جسم کا سورج جہاں جہاں ٹوٹا
وہیں وہیں مری زنجیر جاں بھی ٹوٹی ہے

مخدومؔ

جن لوگوں کو عوام نے اپنا رہنما تسلیم کیا تھا وہ حکومت کے ساتھ ہو گئے۔ پہلے تو رہنما اور راہزن کا تصور صاف تھا مگر اب ان میں فرق کر پانا مشکل ہو گیا تھا:

دشمن کی دوستی ہے اب اہل وطن کے ساتھ
ہے اب خزاں چمن میں نئے پیرہن کے ساتھ

مجروحؔ

آزادی ملنے کے بعد بھی زندگی کی بنیادی ضرورتیں پوری نہ ہوسکیں۔ افلاس، بے روزگاری، بیماری، قحط اور جہالت سے عوام کو چھٹکارا نہ مل سکا۔ ہم نے جمہوری نظام قائم کرلیا مگر عوام اب بھی تہی دست رہے، ان کے ساتھ انصاف نہ ہو سکا:

خزاں کے بعد گلشن میں بہار آئی تو ہے لیکن
اڑا جاتا ہے کیوں اہل چمن کا رنگ کیا کہیے

روشؔ صدیقی

جمہوریت نے ہر طرح کی آزادی اور برابری کا اعلان تو کیا مگر خاص وعوام کی تفریق اب بھی باقی رہی، انگریزی دور میں انگریز اور ہندوستانی حاکموں اور عوام کے درمیان فرق کیا جاتا تھا۔ آزادی کے بعد یہ تفریق دوسری طرح جاری رہی۔ سرمایہ داروں اور صنعتی گھرانوں کی بالا دستی اب بھی قائم رہی۔ تجارت، صنعت، تعلیمی اور سماجی بہبود کے ادارے، اخبار وغیرہ اب بھی انھیں کے کنڑول میں رہے۔ عوام اور خواص کے درمیان جو خلیج پہلے تھی وہ اب بھی برقرار تھی:

جو نقاب رخ الٹ دی تو یہ قید بھی لگا دی
اٹھے ہر نگاہ لیکن کوئی بام تک نہ پہنچے

شکیلؔ بدایونی

عوامی حکومت اور اشتراکیت کے جو خواب ترقی پسند ادیبوں اور شاعروں نے دیکھے تھے ان کے پورے نہ ہونے پر آزادی کے بعد مختلف علاقوں میں عوامی تحریکیں شروع ہوگئیں۔ ان

تحریکوں میں ترقی پسند شاعروں اور ادیبوں نے عملی طور پر حصہ لیا۔ آزاد ملک میں عوام کی شہری آزادی اور حقوق سلب ہوتے دیکھ کر ان لوگوں نے حکومت اور سرمایہ داروں کے خلاف علم بغاوت بلند کیا۔ حکومت نے انھیں قید کر دیا اور ان کی تخلیقات پر بھی پابندی عائد کی گئی۔ یہ صورتحال ہندوستان اور پاکستان دونوں ملکوں میں تھی۔ لیکن ہمارے ادیبوں اور شاعروں نے امید کا دامن ہاتھ سے نہیں جانے دیا اور ایک بہتر مستقبل کا خواب وہ اپنی پلکوں پر سجائے رہے:

قفس ہے بس میں تمھارے، تمھارے بس میں نہیں
چمن میں آتش گل کے نکھار کا موسم

☆

ہم پرورش لوح و قلم کرتے رہیں گے
جو دل پہ گذرتی ہے رقم کرتے رہیں گے

فیضؔ

حواشی

۱۔ محمد ذاکر، آزادی کے بعد ہندوستان کا اردو ادب، مکتبہ جامعہ، نئی دہلی، ص:۲۶

۲۔ عبادت بریلوی، غزل اور مطالعہ غزل، ایجوکیشنل بک ہاؤس، علی گڑھ، ۱۹۷۶، ص:۴۹۷

۳۔ ایضاً، ص:۵۰۷

۴۔ ایضاً، ص:۵۰۳

۵۔ گوپی چند نارنگ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، دہلی، ۲۰۰۳، ص:۲۴۰

۶۔ ایضاً، ص:۳۲۷

۷۔ سید محمد عقیل، ''پر مجھے گفتگو عوام سے ہے''، مشمولہ ترقی پسند ادب، قمر رئیس مرتب، ص:۴۵۷

۸۔ گوپی چند نارنگ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ص:۴۰۷

۹۔ میجر محمد اسحاق، روداد قفس، نسخہ ہائے وفا، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱، ص:۲۲۲

۱۰۔ گوپی چند نارنگ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، ص:۴۱۱

حاصل مطالعه

اس مقالے کی تمام بحث کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ بنیادی طور پر غزل معاملات حسن وعشق کی شاعری ہے اور اسی وصف نے اس کو مقبول بنا رکھا ہے۔ عشق انسانی جذبوں میں سے ایک بنیادی جذبہ ہے جس کی دو بہت واضح صورتیں ہیں۔ ایک عشق حقیقی اور دوسری عشق مجازی۔ ادب اور سماج میں ان دونوں رجحانات کی کارفرمائی دیکھی جا سکتی ہے۔ عشق حقیقی کی جلوہ گری صوفیوں کی زندگی کے ساتھ صوفیانہ اور مذہبی ادب میں ملتی ہے جب کہ عشق مجازی کا رنگ فرد یا سماج کی جنسی زندگی اور جنسی و جسمانی ادب میں دیکھا جا سکتا ہے۔ کبھی کبھی یہ دونوں میلانات ایک دوسرے میں تحلیل ہوتے ہوئے بھی نظر آتے ہیں۔

عشق حقیقی کو صوفیانہ افکار و عقائد نے خاص طور پر تقویت دی ہے۔ کائنات کی تخلیق کے بارے میں ایک خیال یہ ہے کہ اس کا بنیادی محرک خود عشق ہے یعنی ذات باری تعالیٰ نے خود اپنے حسن و جمال کا نظارہ فرمانے کے لیے کائنات کی تخلیق کی ہے۔ وہ اس آئینے میں لگاتار سنور رہا ہے اور اپنے جمال کا نظارہ فرما رہا ہے۔ اس نقطۂ نظر کے دو بہت واضح نتائج ہیں، ایک تو یہ کہ کائنات کی تخلیق کا محرک عشق ہے اور دوسرے یہ کہ عشق کی بدولت لگاتار کائنات کا نمو اور فروغ جاری ہے۔ اس کی طرف اردو کے اکثر ممتاز شعرا نے اشارے کیے ہیں:

لایا ہے مرا شوق مجھے پردے سے باہر
میں ورنہ وہی خلوتی راز نہاں ہوں

عشق مجازی کو ارضی، جسمانی اور جنسی عشق کا نام بھی دیا جا سکتا ہے۔ عشق کے سلسلے میں مذہبی نقطۂ نظر یہ ہے کہ یہ عورت اور مرد کے مابین ایک محکم رشتہ قائم کرتا ہے جس سے نسل انسانی میں اضافہ ہوتا ہے اور اس کا تواتر قائم رہتا ہے۔ ایک دوسرا نقطۂ نظر یہ ہے کہ چونکہ مخلوق فطرتاً

لذت پسند ہے اس لیے عشق مجازی کا مقصد لذت اندوزی کے سوا اور کچھ نہیں ہے۔ اس نظریے میں عشق جنس کا تابع ہے اور اس کی الگ کوئی حیثیت نہیں ہے یعنی جنسی کشش کا نام ہی عشق ہے۔ اس ضمن میں فرائیڈ نے انقلابی خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اس کا خیال ہے کہ انسان کے تمام افعال کے پس پشت ایک طاقتور محرک کی حیثیت سے جنسی جذبہ کارفرما ہے۔ فراقؔ گورکھپوری نے بھی اپنی کتاب ''اردو کی عشقیہ شاعری'' میں اسی قسم کے خیالات کا اظہار کیا ہے۔

ہمارے کلاسیکی شعرا کے یہاں طہارت نفس اور جلاء قلب کے لیے عشق کا ایک اعلیٰ و ارفع تصور واضح طور پر نظر آتا ہے جس کا محور اور مطلوب کہیں معشوق حقیقی ہے اور کہیں معشوق مجازی۔

اردو شاعری خاص طور سے غزل میں محبوب کو براہ راست مخاطب کرنے کا رواج نہیں رہا ہے کیونکہ اسے عامیانہ اور پست مذاق کا حامل سمجھا جاتا تھا۔ اس لیے محبوب کا ذکر رمز و کنایہ اور علامتوں کے پردے میں کیا جاتا تھا۔ عشقیہ جذبات کے اظہار کے لیے ایک مرکز نگاہ اور مقصود نظر کی ضرورت ہوتی ہے۔ یہ ایک گوشت پوست کا حقیقی محبوب بھی ہو سکتا ہے اور حسن ازل کی ایک علامت بھی۔ یہاں تک کی دنیاوی معاملات کا کوئی بھی موضوع اس محبوب حقیقی یا مجازی کو مخاطب کر کے بیان کیا جا سکتا ہے:

دہر کا ہو گلہ کہ شکوۂ چرخ
اس ستم گر ہی سے کنایت ہے

میرؔ

ہماری روایتی شاعری پر یہ الزام لگایا جاتا رہا ہے کہ اس کا محبوب یا تو ایرانی روایت کا امرد ہے یا کوئی طوائف اور بازاری عورت۔ اس کا ایک پہلو کسی حد تک حقیقت پر مبنی کہا جا سکتا ہے۔ لیکن تاریخی، سماجی اور تہذیبی روایات کی روشنی میں یہ ایک ادھوری حقیقت سے زیادہ کچھ

نہیں ہے۔ اصلیت پسند اور عظیم المرتبت شاعروں کے یہاں محبوب روایتوں میں اسیر نہیں ہے۔ وہ اپنی ایک الگ شخصیت رکھتا ہے اور ہر شاعر کے ساتھ اس کا رنگ بدلتا رہتا ہے۔ ہر سچے شاعر کی طرح ہر نیا عہد بھی محبت اور محبوب کے نئے تصور لاتا ہے۔

یہ سماجی حالات اور ماحول کے اثرات کو قبول کرنے کا نتیجہ تھا کہ ولؔی سے لے کر غالبؔ تک اور پھر جدید دور تک پہنچتے پہنچتے عشقیہ تصورات میں بڑی حد تک تبدیلیاں آئیں۔ چنانچہ جہاں اردو کے اولین شعرا کے یہاں امرد پرستی کا رجحان ملتا ہے جو یقیناً فارسی غزل سے مستعار ہے وہیں درمیانی دور کے شعرا کے یہاں ہندوستانی عورت کے نقوش صاف جھلکنے لگتے ہیں اور جدید دور میں یہ تصویر بالکل واضح ہو جاتی ہے اور محبوب پردے سے باہر نکل کر عاشق کے شانہ بہ شانہ زندگی کا سفر طے کرنے لگتا ہے۔

اگر ہم اردو کی روایتی شاعری میں عشق کے تصور پر نظر ڈالیں تو دیکھیں گے کہ اس دور نے عشق کا جو تصور پیش کیا ہے وہ اس زمانے کی زندگی سے پوری طرح مطابقت رکھتا ہے۔ اس میں اس زمانے کی معاشرتی روایات کو بڑا دخل ہے۔ یہ عشق اپنے اندر ایک عظمت اور بلندی رکھتا ہے۔ اس میں ایک تقدس اور پاکیزگی ہے جس میں انسانی خواہش اور جذبے کو نمایاں حیثیت حاصل ہے۔ لیکن یہ جذبہ بڑے مہذب سماج کی پیداوار معلوم ہوتا ہے۔ مخصوص سماجی روایات کا خیال اس میں بہت نمایاں ہے۔ اس زمانے میں حسن پردے کے پیچھے مستور تھا۔ صرف اس کی جھلک دیکھی جا سکتی تھی۔ اس عشق میں کامیابی کی منزل سے ہمکنار ہونا آسان نہیں ہوتا۔ سماجی بندشیں درمیان میں حائل ہوتی ہیں اس لیے حسرت و ناکامی کا احساس اس دور کی شاعری میں بہت عام ہے۔

جدید شاعری میں محبوب پردے کے پیچھے نہیں رہتا ہے۔ وہ سامنے آتا ہے اور اپنے آپ کو نمایاں کرتا ہے۔ اس کی ذات زندگی میں رنگ بھرتی ہے۔ اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ موجودہ دنیا اور موجودہ سماج کا ایک فرد معلوم ہوتا ہے۔ وہ انسانی خصوصیات سے بے نیاز

نہیں ہے۔ اس میں اردو غزل کے روایتی محبوب کی خصوصیات نہیں ہیں۔ وہ اسی طبقے کا ایک فرد ہے جس سے ہم سب تعلق رکھتے ہیں۔ اس میں وہ تمام بنیادی خصوصیات ہیں جو انسان کی لطیف ترین جنس عورت میں ہونی چاہیے۔ وہ حسن و شباب کا مجسمہ ہے، شرم وحیا کا پیکر ہے، شوخی اور شگفتگی، تیزی اور طراری سے اس کا خمیر اٹھا ہے اور اس کی سب سے بڑی خوبی یہ ہے کہ وہ نگاہوں سے اوجھل نہیں ہوتا ہمارے سامنے رہتا ہے۔ اس کے چاہنے والے اس کے لیے ترستے ضرور ہیں لیکن اس کے لیے ویرانوں اور صحراؤں کی خاک کم چھانتے ہیں۔ چنانچہ ہم دیکھتے ہیں کہ جدید غزل میں مثال پسندی اور آدرش کی جگہ ٹھوس حقیقت پسندی اور ارضیت نے لے لی۔ انسانوں کی محبت اب تصوری اور خیالی نہیں انسانوں جیسی ہے:

تو خدا ہے نہ مرا عشق فرشتوں جیسا
دونوں انساں ہیں تو کیوں اتنے حجابوں میں ملیں

احمد فراز

اس نمائندہ شعر میں عورت اور مرد کی محبت فطری محبت نظر آتی ہے جو ایک دوسرے کی ضرورت کی تکمیل کرتے ہیں۔ یعنی عورت اور مرد کے تعلقات کی نوعیت بدل گئی۔ وفا داری کی شرط باقی نہیں رہی۔ عشق یکطرفہ نہیں رہا۔ دونوں طرف سے اظہار عشق ہونے لگا۔ واردات و معاملات عشق میں یہ تبدیلی اچانک نہیں آئی رفتہ رفتہ آئی۔ خود حسرت موہانی کے یہاں معاملات عشق کا اظہار وہ نہیں جو میر و غالب کے یہاں ہے۔ انھوں نے روایتی محبوب کو جیتی جاگتی عورت بنا دیا:

دوپہر کی دھوپ میں میرے بلانے کے لیے
وہ ترا کوٹھے پہ ننگے پاؤں آنا یاد ہے

حسرت

غرض یہ کہ جدید شاعری میں محبوب کو انسانی اور سماجی مخلوق کی حیثیت سے پیش کیا گیا ہے۔ اس کے حسن کی وہ ساری ماورائیت ختم ہوگئی ہے جو اس کا سلسلہ کسی حسن ازلی سے ملا دیتی ہے۔ اس کا حسن زمینی اور فطرت سیدھی سادی نسوانی ہے۔ کلاسیکی محبوب مثالی حسن کا مالک تھا لیکن جدید محبوب کے لیے چاند کا ٹکڑا ہونا ضروری نہیں وہ معمولی خط و خال کا بھی ہوسکتا ہے:

یونہی سا تھا کوئی جس نے مجھے مٹا ڈالا
نہ کوئی چاند کا ٹکڑا نہ کوئی زہرہ جبیں

فراقؔ

نبھا رہا ہے یہی وصف دوستی شاید
وہ بے مثال نہ تھا میں بھی بے نظیر نہ تھا

فرازؔ

جدید عاشق نے دنیا کے کاروبار میں بھی خود کو بخوشی شامل کر لیا ہے اور کبھی کبھی تو اس کے یہاں غم روزگار کی شدت اتنی بڑھ جاتی ہے کہ وہ بے اختیار کہہ اٹھتا ہے:

دنیا نے تیری یاد سے بیگانہ کر دیا
تجھ سے بھی دلفریب ہیں غم روزگار کے

فیضؔ

جدید عہد میں یہ ضروری نہیں کہ عاشق کسی ایک کا ہو کر رہ جائے اور اس کے فراق میں تڑپ تڑپ کر جان دے دے۔ اب عشق پورے خلوص کے ساتھ ایک سے زیادہ بار ہوسکتا ہے اور ہوتا ہے:

یہ کیا کہ ایک طور سے گذرے تمام عمر
جی چاہتا ہے اب کوئی تیرے سوا بھی ہو

ناصؔر کاظمی

بھلا ہوا کہ کوئی اور مل گیا تم سا
وگرنہ ہم بھی کسی دن تمہیں بھلا دیتے

خلیل الرحمٰن اعظمی

تمام عمر ترا انتظار ہم نے کیا
اس انتظار میں کس کس سے پیار ہم نے کیا

حفیؔظ ہوشیار پوری

اب رقابت اور جلن کے پرانے شکوے گلے تمام ہوئے اور اگر کہیں رقابت اور جلن ہے بھی تو اس کا ذائقہ پہلی رقابتوں سے خاصا بدلا ہوا ہے۔ ایک بڑی تبدیلی یہ ہے کہ بقول سلیم احمد ''اب محبوب سے ملاقات کے لیے کوئے رقیباں یا بالائے بام کی شرط نہیں رہی۔ اب وہ سڑکوں پر، بازاروں میں، پائیں باغ کے کونوں میں اور بک اسٹالوں پر ملنے لگا ہے۔''

پرانی غزل کے پس منظر میں جھانک کر دیکھیں تو اس وقت کے سماجی نظام میں عورت اور مرد کے درمیان دیواریں تھیں، پردہ تھا، فاصلے تھے، دیدار مشکل سے ہوتا تھا۔ آزادی کے ساتھ ملنا ممکن نہ تھا۔ وصال تو خیر بہت دور کی بات تھی۔ برخلاف اس کے آزادی کے بعد اور خاص طور سے بیسویں صدی کی چھٹی دہائی میں جب نئی غزل پروان چڑھ رہی تھی اس وقت تک معاشرے میں عورت مرد کی مصروفیات اور ان کے تعلقات کی اخلاقی قدریں بدل چکی تھیں۔ عورتوں میں تعلیم عام ہوئی ان میں اعتماد پیدا ہوا۔ خاندان اور معاشرے کی پابندیاں ختم ہوئیں۔ اسے اپنی مرضی سے زندگی بسر کرنے کا اختیار حاصل ہوا۔ اس صورتحال کے نتیجے میں نئی غزل میں عورت کا نیا امیج ابھر کر سامنے آیا۔

جدید غزل کلاسیکی غزل سے اس بنا پر بھی ممتاز ہے کہ اس میں شاعرات کو مکمل آزادی کے ساتھ شاعری کرنے کا موقع ملا۔ کلاسیکی دور کی شاعری میں عورتوں کو شاعری کرنے کی اجازت نہیں تھی۔ جو شاعرات شعر کہتی بھی تھیں انھیں معاشرے کی بندشوں کی بنا پر قبول عام حاصل نہ ہو سکا۔ لیکن جدید عہد میں اور خاص طور پر بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں کچھ تو جدید تعلیم کی وجہ سے اور کچھ تانیثی تحریک کے زیر اثر عورتوں نے شاعری میں اپنی راہ الگ تلاش کرنے کی کوشش کی۔ تانیثی تحریک نے ان کے اندر جہاں ایک طرف نسائی حسیت کو بیدار کیا وہیں ان میں یہ بیداری بھی پیدا کی کہ جس عورت کو شاعری میں محبوب بنا کر پیش کیا جاتا ہے اس کو عشق کرنے کا بھی حق حاصل ہے۔ اور اس طرح شاعرات نے اپنی نظموں اور غزلوں میں نہ صرف یہ کہ مرد کو بطور محبوب پیش کیا بلکہ اس کے لیے افعال بھی مذکر استعمال کیے ہیں۔

یعنی ایک طرح سے روایتی محبوب کا جو تصور اب تک قائم تھا، جس میں محبوب عورت ہوتی تھی اور خود عورت کو یہ حق حاصل نہیں تھا کہ وہ شاعری میں خود کو ایک عاشق اور مرد کو محبوب کی حیثیت سے پیش کر سکے، اس سے جدید شاعرات نے انحراف کیا۔ انھوں نے یہ ثابت کیا کہ ہر انسان کے اندر خواہ وہ مرد ہو یا عورت، چاہے جانے اور چاہنے کی خواہش یکساں طور پر موجود ہوتی ہے۔ لہٰذا جدید غزل گو شاعرات نے اپنی شاعری میں مرد کو محبوب بنا کر پیش کیا ہے اور بر ملا اس سے اپنی محبت کا اظہار کیا ہے۔

خوشبو ہے وہ تو چھو کے بدن کو گذر نہ جائے
جب تک مرے وجود کے اندر اتر نہ جائے

☆

اب بھی برسات کی راتوں میں بدن ٹوٹتا ہے
جاگ اٹھتی ہیں عجب خواہشیں انگڑائی کی

پروین شاکر

جو رات وصل کی گذری تمھارے پہلو میں
اس ایک شب کا ابھی تک خمار باقی ہے

یاسمین حبیب

جدید شاعرات میں بعض ایسی بھی ہیں جنھوں نے اپنے طرز اظہار میں بے حد بے باک اور جرأت مندانہ رویہ اختیار کیا ہے اور عورت کے جنسی تجربات اور جذبات کا برملا اظہار کیا ہے۔ان شاعرات میں فہمیدہ ریاض اور کشور ناہید وغیرہ کے نام سر فہرست آتے ہیں۔ فہمیدہ ریاض کی شاعری میں بیسویں صدی کی عورت کی الجھنیں اس کی محرومیاں اور کامیابیاں نمایاں نظر آتی ہیں۔ وہ بے باک، جرأت مند اور کھلے ذہن کی خاتون ہیں چنانچہ انھوں نے عورت کے تجربات کی سچائیوں کو انتہائی بے باک اظہار سے مربوط کر کے بہت سے ان کہے جذبوں کے حوالوں سے ایک ایسی فضا مرتب کر دی ہے جس میں عورت ایک سراپا احتجاج بن کر ابھری۔

جدید غزل میں ایسے شاعروں کی بھی کمی نہیں جنھوں نے وطن، آزادی اور انقلاب کو اپنی غزلوں میں محبوب بنا کر پیش کیا۔ اس کا واضح رجحان ترقی پسند شاعروں کے یہاں ملتا ہے جنھوں نے وطن، آزادی اور انقلاب کو محبوب بنایا اور اس کو پیش کرنے کے لیے محبوب کے لیے استعمال ہونے والے استعاروں اور علامتوں کا استعمال کیا۔

حالؔی، اکبؔر، چکبسؔت اور اقبالؔ کے یہاں پہلی بار ان موضوعات کی جھلک غزلوں میں دکھائی دی تھی۔ وقت گذرنے کے ساتھ ان خیالات میں پختگی آئی اور بعد کے دور میں خاص طور پر ترقی پسندوں نے ان کو اور وسعت کے ساتھ پیش کیا۔ ہندوستان میں جو سیاسی ہلچل اور سماجی بیداری آئی اس سے اردو ادب بے نیاز نہ رہ سکا۔ جن شعرا نے اپنی غزلوں میں آزادی اور انقلاب کے موضوعات کو خوبصورتی کے ساتھ برتا ہے ان میں فیض، مخدوم، جذبی، جوش، مجروح، سردار جعفری اور مجاز وغیرہ کے نام قابل ذکر ہیں۔

کتابیات

بنیادی ماخذ

آبرو، دیوان آبرو، مرتبہ محمد حسن، دہلی: اردو بیورو، ۱۹۹۰ء

احمد فراز، بے آواز گلی کوچوں میں، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

احمد فراز، پس انداز موسم، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

احمد فراز، تنہا تنہا، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

احمد فراز، جاناں جاناں، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

احمد فراز، خواب گل پریشاں ہے، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

احمد فراز، درد آشوب، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

احمد فراز، غزل بہانہ کروں، دہلی: کتانی دنیا، ۲۰۰۲ء

احمد فراز، نایافت، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

احمد مشتاق، مجموعہ، لاہور: استقلال پریس، ۱۹۶۶ء

احمد ندیم قاسمی، دشت وفا، دہلی: مکتبہ علم وفن، ۱۹۴۵ء

احمد ندیم قاسمی، شعلۂ گُل، لاہور: قومی دارالاشاعت، ۱۹۸۲ء

ادا جعفری، غزالاں تم تو واقف ہو، لاہور: مکتبہ فنون، ۱۹۷۴ء

ادا جعفری، ساز سخن بہانہ ہے، لاہور: نیا ادارہ، ۱۹۸۴ء

اسرار الحق مجاز، آہنگ، دہلی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۶۰ء

اصغر گونڈوی، سرود زندگی، لاہور: تاج کمپنی، ۱۹۷۰ء

اصغر گونڈوی، نشاط روح، لکھنؤ: نسیم بکڈپو، ۱۹۸۷ء

افتخار عارف، حرف باریاب، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء

افتخار عارف، مہر دونیم، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۰ء

امجد اسلام امجد، ساتواں در، لاہور: گورا پبلیشرز، ۱۹۵۵ء

بشیر بدر، آمد، حیدرآباد: حسامی بک کمان، ۱۹۹۳ء

بشیر بدر، آس، حیدرآباد: حسامی بک کمان، ۱۹۹۳ء

بشیر بدر، آسمان، حیدرآباد: حسامی بک کمان، ۱۹۹۳ء

بشیر بدر، امیج، حیدرآباد: حسامی بک کمان، ۱۹۹۳ء

بلقیس ظفیر الحسن، گیلا ایندھن، دہلی: لبرٹی آرٹ پریس، ۱۹۹۶ء

پروین شاکر، ماہ تمام، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۹ء

جگر مرادآبادی، آتش گل، لاہور: فیروز پرنٹنگ ورکس، ۱۹۶۲ء

جوش ملیح آبادی، کلیات جوش، بمبئی: کتب خانہ تاج آفس، ۱۹۴۴ء

چکبست، کلیات چکبست، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۴۹ء

حسرت موہانی، کلیات، دہلی: مکتبہ اشاعت اردو، ۱۹۵۹ء

حسن نعیم، اشعار، حیدرآباد: شالی مار پبلی کیشنز، ۱۹۷۱ء

حسن نعیم، دبستان، بمبئی: آرٹ ہوم، ۱۹۹۲ء

خلیل الرحمٰن اعظمی، زندگی اے زندگی، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۳ء

خلیل الرحمٰن اعظمی، کاغذی پیرہن، دہلی: آزاد کتاب گھر، ۱۹۵۵ء

خواجہ حیدر علی آتش، کلیات آتش، الہ آباد: رام نرائن لال بنی مادھو، ۱۹۷۲ء

خواجہ میر درد، دیوان درد، بدایوں: نظامی پریس، ۱۹۲۲ء

داغ دہلوی، انتخاب داغ، مرتبہ عبدالحق، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۴۹ء

زاہدہ حنا، راہ میں اجل ہے، کراچی: دانیال وکٹوریہ چیمبرز، ۱۹۹۳ء

زبیر رضوی، انگلیاں فگار اپنی، دہلی: جے کے آفسیٹ پرنٹرز، ۱۹۹۹ء
زبیر رضوی، مسافت شب، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۷۷ء
زہرہ نگاہ، شام کا پہلا تارا، دہلی: لبرٹی آرٹ پریس، ۱۹۸۰ء
ساقی فاروقی، پیاس کا صحرا، راولپنڈی، کتاب نما، ۱۹۸۲ء
سراج اورنگ آبادی، کلیات سراج، دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۱۹۹۸ء
شاد عظیم آبادی، انتخاب شاد عظیم آبادی، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۲۰۰۱ء
شاذ تمکنت، نیم خواب، حیدرآباد: نژاد کتاب گھر، ۱۹۷۷ء
شاذ تمکنت، ورق انتخاب، حیدرآباد: حسامی بک ڈپو، ۱۹۸۱ء
شہریار، حاصل سیر جہاں، علی گڑھ: لیتھوکلر پرنٹرس، ۲۰۰۱ء
شہزاد احمد، بکھر جانے کی رت، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، ۱۹۸۷ء
شیخ ظہورالدین حاتم، دیوان زادہ، مرتبہ غلام حسین ذوالفقار، لاہور: ۱۹۷۵ء
شیخ محمد ابراہیم ذوق، کلیات ذوق، مرتبہ ڈاکٹر تنویر احمد علوی، لاہور: ترقی ادب اردو، ۱۹۶۷ء
ظفر اقبال، گل آفتاب، لاہور: سویرا آرٹ پریس، ۱۹۶۶ء
ظفر اقبال، رطب و یابس، الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۷۰ء
ظفر اقبال، غبار آلود سمتوں کا سراغ، لاہور: پاکستان بکس اینڈ لٹریری ساؤنڈز، ۱۹۸۸ء
عرفان صدیقی، عشق نامہ، دہلی: شبانہ پبلی کیشنز، ۱۹۹۷ء
علامہ اقبال، کلیات اقبال، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۰ء
علی سردار جعفری، پرواز، حیدرآباد: اشاعت گھر، ۱۹۴۴ء
علی سردار جعفری، غزلیں، لاہور: سنگھم پبلشرز، ۱۹۷۸ء
فانی بدایونی، کلیات فانی، مرتبہ ظہیر احمد صدیقی، دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۱
فراق گورکھپوری، گل نغمہ، مرتبہ ڈاکٹر جعفر رضا، الہ آباد: ادارہ انیس اردو، ۱۹۷۷ء

فہمیدہ ریاض، پتھر کی زباں، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۹۸ء

فیض احمد فیض، نسخہ ہائے وفا، دہلی: ایجوکیشن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۷ء

قتیل شفائی، رنگ خوشبو روشنی، دہلی: نئی آواز، ۱۹۹۵ء

کشور ناہید، سیاہ حاشیے میں گلابی رنگ، لاہور: سنگ میل پبلیکیشنز، ۱۹۸۶ء

مجروح سلطان پوری، غزل، دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۷۰ء

مخمور سعیدی، پاس کے جنگلوں سے گذرتی ہوا، دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۳ء

مخمور سعیدی، عمر گذشتہ کا حساب، دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۰ء

مرزا اسداللہ خاں غالب، دیوان غالب، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۳ء

مرزا محمد رفیع سودا، کلیات سودا، مرتبہ محمد حسن، دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۸۵ء

مظہر امام، پالکی کہکشاں کی، دہلی: ایم آر آفسیٹ پرنٹرز، ۲۰۰۰ء

معین احسن جذبی، انتخاب معین احسن جذبی، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۲۰۰۱ء

مومن خاں مومن، کلیات مومن، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

منیر نیازی، کلیات منیر، لاہور: ماورا پبلشرز، ۱۹۸۶ء

میر تقی میر، کلیات میر، مرتبہ عبدالباری آسی، لکھنؤ: نول کشور پریس، ۱۹۴۱ء

ناصر کاظمی، کلیات ناصر، دہلی: کتابی دنیا، ۲۰۰۲ء

وحید اختر، زنجیر کا نغمہ، علی گڑھ: ناشر حسن وحید، ۱۹۸۱ء

ولی اورنگ آبادی، دیوان ولی، مرتبہ نورالحسن ہاشمی، کراچی: انجمن ترقی اردو پاکستان، ۱۹۵۴ء

ثانوی ماخذ

آل احمد سرور، جدیدیت اور ادب، علی گڑھ: شعبۂ اردو مسلم یونیورسٹی علی گڑھ، ۱۹۶۹ء

ابوالکلام قاسمی، شاعری کی تنقید، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۲۰۰۲ء

ابواللیث صدیقی، لکھنؤ کا دبستاب شاعری، لکھنؤ: اردو پبلشرز، ۱۹۷۳ء

ابواللیث صدیقی، غزل اور متغزلین، دہلی: معیار پبلیکیشنز، ۱۹۶۶ء

احتشام حسین، جدید ادب منظر اور پس منظر، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۷۸ء

احمد پراچہ، پاکستانی اردو ادب اور اہل قلم خواتین، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۲۰۰۰ء

اختر انصاری، غزل اور غزل کی تعلیم، دہلی: ترقی اردو بیورو، ۱۹۹۸ء

اختر انصاری، غزل کی سرگزشت، علی گڑھ: ادارہ شعروادب، ۱۹۷۵ء

الطاف حسین حالی، مقدمہ شعروشاعری، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۵ء

انیس اشفاق، اردو غزل میں علامت نگاری، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۸۲ء

بشیر بدر، آزادی کے بعد کی غزل کا تنقیدی مطالعہ، دہلی: انجمن ترقی اردو، ۱۹۸۱ء

جعفر عسکری، جدید ادب منظر اور پس منظر، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۱۹۹۶ء

جمیل جالبی، ادب کلچر اور مسائل، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۸ء

جمیل جالبی، تاریخ ادب اردو، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۲ء

خالد علوی، غزل کے جدید رجحانات، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۶ء

خلیل احمد صدیقی، ریختی کا تنقیدی مطالعہ، لکھنؤ: نسیم بکڈپو، ۱۹۲۰ء

خلیل الرحمن اعظمی، اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۴ء

رشید احمد صدیقی، جدید غزل، علی گڑھ: سرسید بک ڈپو، ۱۹۷۴ء
زبیر رانا، عشق کا مارکسی تصور، لاہور: ریپبلکن بکس، ۱۹۸۹ء
ساحل احمد، اقبال اور غزل، الہ آباد: اردو رائٹرس گلڈ، ۱۹۸۶ء
سرور احمد، اردو اور ہندی رومانوی شاعری میں علامتوں کا مطالعہ، دہلی: معیار پبلیکیشنز، ۱۹۹۲ء
سلام سندیلوی، تصوف اور اصغر گونڈوی، لکھنؤ: نسیم بکڈپو، ۱۹۷۰ء
سلیمان اطہر جاوید، اردو شاعری میں اشاریت، حیدرآباد: نیشنل بک ڈپو، ۱۹۷۴ء
سید اعجاز حسین، اردو شاعری کا سماجی پس منظر، الہ آباد: کارواں پبلیکیشنز، ۱۹۶۸ء
سید رفیق حسین، اردو غزل کی نشو و نما: الہ آباد: یونی ورسٹی، ۱۹۵۵ء
سید عبداللہ، ولی سے اقبال تک، دہلی: مکتبہ علم و فن، ۱۹۶۶ء
شمس الرحمٰن فاروقی، اردو غزل کے اہم موڑ، نئی دہلی: غالب اکیڈمی، ۱۹۹۹ء
شمس الرحمٰن فاروقی، شعر غیر شعر اور نثر، الہ آباد: شب خون کتاب گھر، ۱۹۹۸ء
شمس الرحمٰن فاروقی، لفظ و معنی، الہ آباد، شب خون کتاب گھر، ۱۹۸۶ء
شمیم حنفی، نئی شعری روایت، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۷۸ء
شمیم حنفی، غزل کا نیا منظر نامہ، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۱ء
شہپر رسول، آزادی کے بعد اردو غزل میں پیکر تراشی، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۹ء
صدیق الرحمٰن قدوائی، تاثر نہ کہ تنقید، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۹۱ء
طاہرہ پروین، جدید شاعرات اردو، الہ آباد: انجمن تہذیب نو پبلی کیشنز، ۲۰۰۵ء
عبادت بریلوی، جدید شاعری، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۷۳ء
عبادت بریلوی، غزل اور مطالعہ غزل، علی گڑھ: ایجوکیشنل بک ہاؤس، ۱۹۸۳ء
عبدالاحد خاں خلیل، اردو غزل کے پچاس سال، لکھنؤ: نسیم بکڈپو، ۱۹۶۷ء
عبدالعلی انصاری، وحدت الوجود مع بیان مسلک وحدت الشہود، دہلی: ندوۃ المصنفین، ۱۹۷۱ء

عتیق اللہ، ترجیحات، دہلی: ایم آر آفسیٹ پرنٹرز، ۲۰۰۲

عزیز احمد، ترقی پسند ادب، دہلی: عارف پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۴۵ء

علی جواد زیدی، دو ادبی اسکول، لکھنؤ: نسیم بکڈ پو، ۱۹۷۰ء

عندلیب شادانی، دور حاضر اور اردو غزل گوئی، لاہور: پاکستان، ۱951ء

عنوان چشتی، آزادی کے بعد دہلی میں اردو غزل، دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۹ء

عنوان چشتی، اردو شاعری میں جدیدیت کی روایت، نئی دہلی: اردو سماج، ۱۹۷۷ء

فراق گورکھپوری، اردو کی عشقیہ شاعری، الہ آباد: سنگم پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۴۵ء

فراق گورکھپوری، اندازے، الہ آباد: ادارہ ادبیات انیس اردو، ۱۹۵۹ء

فرمان فتح پوری، اردو شاعری کا فنی ارتقا، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۹۸ء

قاضی جمال حسین، جمالیات اور اردو شاعری، علیگڑھ: ناشر قاضی جمال حسین، ۲۰۰۱ء

قمر رئیس مرتبہ، معاصر اردو غزل، دہلی: اردو کادمی، ۱۹۹۴ء

کامل قریشی، اردو غزل، دہلی: اردو اکادمی، ۱۹۸۷ء

گوپی چند نارنگ، اردو غزل اور ہندوستانی ذہن وتہذیب، دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۲ء

گوپی چند نارنگ، ہندوستان کی تحریک آزادی اور اردو شاعری، دہلی: قومی کونسل برائے فروغ اردو زبان، ۲۰۰۳ء

محمد حسن، جدید اردو ادب، دہلی: مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، ۱۹۷۵ء

محمد حسن، دہلی میں اردو شاعری کا تہذیبی وفکری پس منظر، دہلی: اردو اکادمی، ۲۰۰۰ء

محمد ذاکر، آزادی کے بعد ہندوستان کا اردو ادب، دہلی: مکتبہ جامعہ لمٹیڈ، ۱۹۸۱ء

سید محمد عقیل، غزل کے نئے جہات، نئی دہلی: مکتبہ جدید، ۱۹۸۸ء

سید محمد عقیل، نئی علامت نگاری، الہ آباد: انجمن تہذیب نو، ۱۹۷۵ء

سید محمد مصطفیٰ صابری، غالب اور تصوف، کلکتہ: دارالاشاعت اسلامیہ، ۱۹۷۷ء

محمد حسین آزاد، آب حیات، لکھنؤ: اتر پردیش اردو اکادمی، ۲۰۰۳ء

محی الدین، تصوف اور ہندوستانی معاشرہ، دہلی: موڈرن پبلشنگ ہاؤس، ۱۹۸۸ء
ممتاز الحق، اردو غزل کی روایت اور ترقی پسند غزل، دہلی: ایجوکیشنل پبلشنگ ہاؤس، ۲۰۰۱ء
میر ولی الدین، رموز عشق، دہلی: ندوۃ المصنفین، ۱۹۶۶ء
میکش اکبرآبادی، مسائل تصوف، دہلی: انجمن ترقی اردو ہند، ۲۰۰۰ء
وحید اختر، خواجہ میر درد تصوف اور شاعری، علی گڑھ: انجمن ترقی اردو ہند، ۱۹۷۱ء
وزیر آغا، اردو شاعری کا مزاج، لکھنؤ: جدید ناشرین، ۱۹۸۴ء
وقار احمد رضوی، تاریخ جدید اردو غزل، اسلام آباد: نیشنل بک فاؤنڈیشن، ۱۹۸۹ء
یوسف حسین خاں، اردو غزل، دہلی: مکتبہ جامعہ، ۱۹۵۵ء